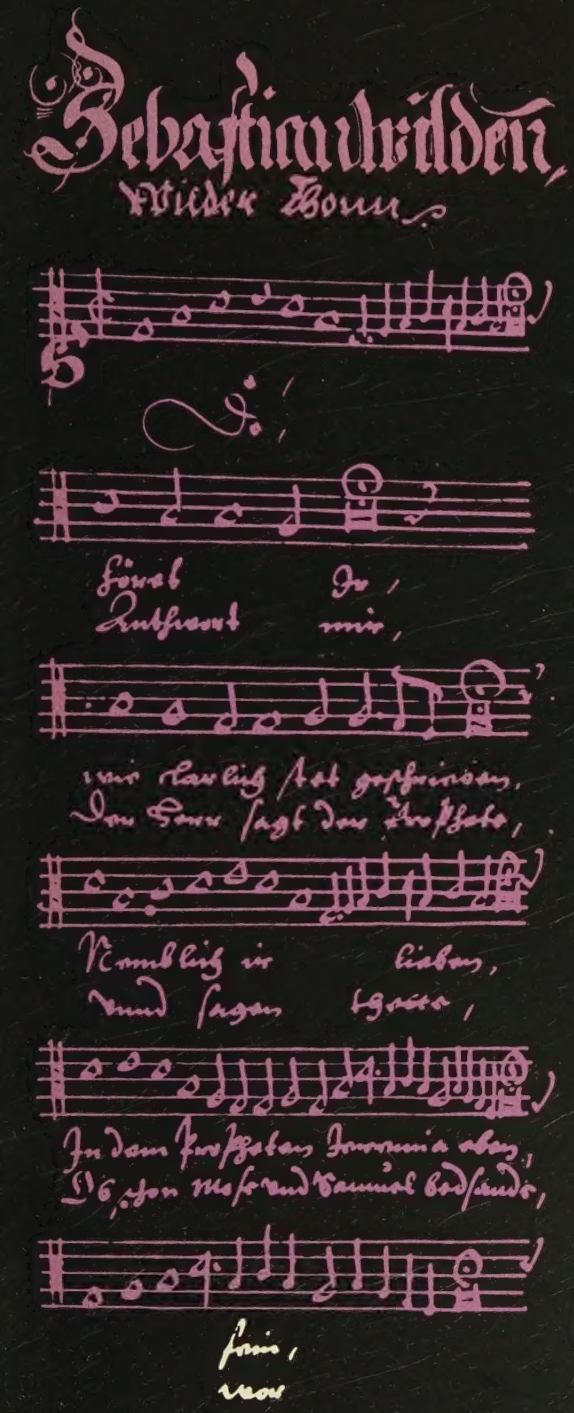


Fritz Schnell

ZUR GESCHICHTE DER AUGSBURGER MEISTERSINGER SCHULE

Die Geschichte der Augsburger Meistersingerschule, eine der bedeutendsten Schulen des deutschen Sprachgebietes, bietet ein eindringliches Beispiel für die Entwicklung des Meistergesangs, seine Herkunft vom Minnesang, seine Blüte im bürgerlichen Zeitalter und die allmähliche Auflösung gegen das Ende der Renaissance-Zeit. Vor unseren Augen entfaltet sich das Bild der Schule mit ihren Zielen, ihren Verdiensten um die Pflege des Gesanges, ihrer Struktur und ihrem langsamen Übergang in eine reine Schauspielgesellschaft. Darüber hinaus bringt der Verfasser eine Würdigung der meistersingerlichen Musik. An Hand von zahlreichen, Handschriften entnommenen Notenbeispielen werden die Probleme der Notierung, der Melodik, der Formen und des Rhythmus behandelt. Ebenso wird die Frage der Bedeutung der Musik der Meistersinger, ihre Beziehung zum Choral und der Grund für ihren schließlichen Untergang untersucht. Beigefügt sind dem Werk ausführliche Register sowie Reproduktionen einer Anzahl von Tönen aus Originalhandschriften.

VERLAG DIE BRIGG AUGSBURG

1958 №122

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41548213_0028

FRITZ SCHNELL

ZUR GESCHICHTE DER AUGSBURGER MEISTERSINGERSCHULE

Abhandlungen

zur Geschichte der Stadt Augsburg

SCHRIFTENREIHE

DES STADTARCHIVS AUGSBURG

Heft 9

SCHRIFTLEITUNG:

DR. HEINZ FRIEDRICH DEININGER, STADTARCHIVDIREKTOR

AUGSBURG, FUGGERSTRASSE 12

ZUR GESCHICHTE DER AUGSBURGER MEISTERSINGERSCHULE

INAUGURAL-DISSERTATION

der Philosophischen Fakultät

der Friedrich-Alexander-Universität zu Erlangen

Vorgelegt von

Fritz Schnell aus München

Tag der mündlichen Prüfung: 8. März 1956

Dekan: Universitätsprofessor Dr. Heinz Otto Burger

Referent: Universitätsprofessor Dr. Rudolf Steglich

Korreferenten: Universitätsprofessor Dr. Hans Wehr und

Universitätsprofessor Dr. Heinz Otto Burger

D 29

LEBENSLAUF

Am 22. Juni 1903 wurde ich als Sohn des Rentners und ehemaligen Fabrikanten Emil Schnell und seiner Ehefrau Marie, geb. Vick, zu München geboren. Nach vierjährigem Besuch der Volksschule war ich neun Jahre lang Schüler des Wilhelmsgymnasiums zu München, das ich im April 1922 absolvierte. Seit dem Sommersemester 1922 betrieb ich auf der Universität zu München juristische und nationalökonomische Studien und widmete mich nebenbei privat dem Studium der Musik. Nach Ablauf von fünf Semestern wechselte ich ganz zur Musik über und legte 1925 auf der Münchner Akademie der Tonkunst die Reifeprüfung im Hauptfach Klavier, 1927 die Reifeprüfung im Hauptfach Dirigieren ab. Seit Herbst 1927 betätigte ich mich als Kapellmeister, Chordirigent, Pianist und Musiklehrer, beginnend als Chordirektor und Kapellmeister am Stadttheater Zwickau/Sachsen. Seit 1936 lebte ich im elterlichen Haus in Oberstdorf/Allgäu, um mich in München pianistisch weiter zu vervollkommnen und Orgelstudien zu betreiben.

Während der Kriegszeit wurde ich dienstverpflichtet und in einem Sonthofener Rüstungswerk eingesetzt. Durch die Ungunst der Zeiten war ich gezwungen, das letzte halbe Jahr des Krieges in einem Zwangsarbeitslager in Thüringen zuzubringen.

Im Mai 1945 verheiratete ich mich mit Henny de Stoppelaar aus Vlaardingen, Holland.

Im September desselben Jahres wurde ich als städtischer Kapellmeister nach Augsburg verpflichtet und erteilte nebenamtlich Dirigierunterricht am Städtischen Konservatorium. Seit 1952 bin ich hauptberuflich am Städtischen Konservatorium Augsburg tätig, dirigierte während der letzten drei Jahre gastweise Opern und Sinfoniekonzerte an den Städtischen Bühnen und wirkte als Pianist in städtischen Kammerkonzerten mit.

Meine akademischen Lehrer in Erlangen, wo ich seit dem Wintersemester 1951/52 musikwissenschaftliche Studien betreibe, waren vor allem: die Herren Professoren Dr. Rudolf Steglich (Musikwissenschaften), Dr. Hans Thomae (Psychologie), Dr. Ernst Lichtenstein und Dr. Karl Seiler (Pädagogik).

VORWORT

Die Anregung zu dieser von der Philosophischen Fakultät der Universität Erlangen angenommenen Dissertation gab Herr Professor Dr. Rudolf Steglich, Erlangen, welcher mir zu jeder Zeit in freundlichster Weise seine Unterstützung angedeihen ließ und mich durch wertvolle Ratschläge bei Abfassung meiner Arbeit zu größtem Dank verpflichtet hat.

Weiterhin schulde ich Dank Herrn Dr. Franz Krautwurst, Privatdozent an der Universität Erlangen, für seine stets mit großer Hilfsbereitschaft erteilten Auskünfte.

Ferner danke ich Herrn Archivdirektor Dr. Heinz Friedrich Deininger, Augsburg, der mir während meiner Arbeit im Stadtarchiv größtes Entgegenkommen erwies, und Herrn Bibliotheksdirektor Dr. Paul Geißler, Augsburg, für freundliche Hinweise auf das einschlägige Schrifttum.

Außerdem gebührt Dank Herrn Professor Dr. Paul Ruf, Direktor der Handschriftensammlung der Bayerischen Staatsbibliothek, München, und Herrn Dr. Karlheinz Goldmann, Direktor der Stadtbibliothek Nürnberg, die mir bereitwilligst die Einsicht in die zu bearbeitenden Meistersingerhandschriften ermöglichten.

Schließlich sei erwähnt, daß Herr Dr. Karl Aßmann, Direktor der Landesbibliothek Dresden, in entgegenkommender Weise die Handschrift Msc. M 6 nach Augsburg sandte, wofür ich ihm an dieser Stelle nochmals meinen besonderen Dank abstatten möchte.

EINLEITUNG

Die bisherigen Veröffentlichungen über die Augsburger Meistersingerschule sind spärlich. Die älteste Darstellung sind die »Beyträge zur Geschichte der Meistersinger« von Daniel Eberhardt Beyschlag, Rektor des Gymnasiums bei St. Anna und Stadtbibliothekar, 1807. Beyschlag sucht hierin mit wenigen Strichen das Wesen des Meistergesangs zu zeichnen, bringt ferner einen kurzen geschichtlichen Aufriß der Augsburger Schule und die Beschreibung einiger Handschriften der Augsburger Stadtbibliothek.

Näheren Aufschluß über die Augsburger Schule, besonders den Meistersinger und Dramatiker Sebastian Wild, gibt August Hartmann in seiner Schrift »Das Oberammergauer Passionsspiel in seiner ältesten Gestalt«, 1880. Insbesondere sind hier verschiedene Lieder und Töne Wilds nachgewiesen, und auf Seite 101–183 ist dessen Passionsspiel, welches gemeinsam mit einem älteren Spiel aus St. Afra und Ulrich das Urbild des Oberammergauer Spieles darstellt, abgedruckt.

Mit der Augsburger Schule beschäftigt sich ferner Friedrich Keinz in den Sitzungsberichten der philos.-philol. und histor. Classe der Bayer. Akad. d. Wissensch., Heft 2, 1893. Unter dem Titel »Aus der Augsburger Meistersingerschule, ein gelehrter Meistersinger und ein Liederbuch« entwirft er neben kurzen historischen Hinweisen ein Lebensbild des Philologen, Notars und Meistersingers Johannes Spreng und läßt eine genaue Beschreibung des Cgm. 5102 folgen.

In einer weiteren Arbeit aus dem Jahre 1893 »Ein Verzeichnis der Augsburger Meistersinger des 16. Jahrhunderts« veröffentlicht Keinz die Liste der 262 Augsburger Meistersinger des 4° Cod. Aug. 218 der Augsburger Stadtbibliothek sowie die diesen Codex einleitende Chronik der Augsburger Schule von 1534 bis 1614.

Eine gründliche Würdigung von Leben und Werk des Johannes Spreng legt Rudolf Pfeiffer im 2. Heft der »Schwäbischen Geschichtsquellen und Forschungen«, 1919, vor: »Die Meistersingerschule in Augsburg und der Homerübersetzer Johannes Spreng«. Der erste, allgemeine Teil ist eine kurze, aber trefflich skizzierte Darstellung der Entwicklung der Schule, der wichtigsten Persönlichkeiten des 16. Jahrhunderts sowie des Meistersinger-Theaters.

Eine Veröffentlichung von Max Leher »Die Augsburger Meistersingerschule 1534–1772« in der Literarischen Beilage zur Augsburger Postzeitung 1913, Nr. 11–14, stützt sich überwiegend auf die Darstellung Beyschlags sowie verschiedene Akten des Augsburger Stadtarchivs und ist hauptsächlich historisch orientiert.

Eine Skizze über die Augsburger Meistersinger brachte ferner Heinz

Friedrich Deininger im 3. Jahrgang der Zeitschrift »Schwabenland«, 1936: »Die Meistersinger von Augsburg«.

Einzelne Augsburger Meistersinger sind erwähnt bei Ernst Fritz Schmid, »Hans Leo Haßler und seine Brüder. Neue Nachrichten zu ihrer Lebensgeschichte«, Ztschrft. des hist. Vereins für Schwaben, Bd. 54, S. 60–212. Ferner bei E. F. Schmid, »Das Goldene Zeitalter der Musik in Augsburg«, Festschrift Augusta 955–1955. München 1955.

Von Einzeldarstellungen sind neben den bereits angeführten noch zu erwähnen Willy Brandls gründliche Abhandlung »Sebastian Wild, ein Augsburger Meistersinger«, Weimar 1914, sowie K. Westermanns Dissertation »Der Meistersinger Daniel Holzmann, sein Leben und seine Werke«, Straßburg 1910.

Die zitierten Schriften streifen die musikalische Seite des Meistergesangs nur am Rande. Lediglich Willibald Nagel befaßte sich neben einer kurzen Schilderung der Augsburger Schule ausführlich mit der Schulordnung und Tabulatur, welche Hinweise auf die Pflege des Gesanges bieten, im 27. Heft des »Musikalischen Magazin«, Langensalza 1909. Aber auch seine Darstellung hat, wie er selbst angibt, mehr kultur- als musikgeschichtliche Bedeutung.

Ebenfalls von W. Nagels Hand stammen die »Kleinen Mitteilungen zur Musikgeschichte aus Augsburger Akten«, SIMG, 9. Jahrgang, 1907/8, S. 145 ff, welche überwiegend die in den Meistersinger-Akten erwähnten Opernaufführungen betreffen.

Den folgenden Ausführungen lag eine doppelte Aufgabe zugrunde. Einmal sollte der Versuch unternommen werden, die Geschichte der Augsburger Meistersinger-Schule darzustellen. Die hauptsächlichsten Unterlagen hierfür boten die Meistersinger-Akten des Augsburger Stadtarchivs. Bei der Fülle des vorhandenen Materials mußte das Hauptaugenmerk auf das Schicksal des Meistergesangs gerichtet werden, besonders hinsichtlich seines Verhältnisses zum Komödienspiel.

Die vielen Hinweise, welche sich in den Akten für die Theatergeschichte Augsburgs finden, insbesondere die Wirksamkeit auswärtiger Komödiantengesellschaften, sollen einer späteren Arbeit als Unterlagen dienen.

Wertvolles Material birgt auch die Augsburger Stadtbibliothek. Die drei Liedersammlungen 4° Cod. Aug. 218, 219 und 8° Cod. Aug. 32 enthalten jedoch keinerlei musikalische Aufzeichnungen. Sie wurden ebenso wie das Gemerkbuch von 1610–1701, die Schulordnung von 1611 sowie einige Ergänzungsakten von Fall zu Fall in die Betrachtungen mit einbezogen.

Der andere Teil unserer Aufgabe bestand in der Untersuchung verschiedener Melodien der Augsburger Meistersinger. Über die hierzu verwendeten Quellen sowie die einschlägige Literatur wird im 2. Teil der Arbeit zu handeln sein.

I. HISTORISCHES

1. Die Anfänge der Augsburger Meistersingerschule

Der Sage nach geht die Entstehung des Meistergesangs auf das Jahr 962 zurück, als Kaiser Otto I. und Papst Leo VIII. zwölf Männern, darunter den berühmtesten Minnesängern (Regenbogen, Frauenlob, Marner, Mügling, Wolfram von Eschenbach, Walter von der Vogelweide, Stoll, Popp, Reimar von Zweter, Canzler, Heinrich von Ofterdingen und Conrad von Würzburg), die Bestätigungsurkunde als Meistersinger überreicht haben sollen.[1] Der Anfang der Chronik des 4° Cod. Aug. 218 verlegt den Anfang des Meistergesangs sogar noch weiter zurück: »Alls man zelt 930 Jahr nach der Geburt Christi, da war die Liebliche Kunst Das Maistergesang erfunden worden, nach rechtem brauch geprobiert, wie Ich es Lass, auch Zue Preiss bestettiget. Zue der Zeit der Kayser Otto gekrönt, durch den Papst Leo, welcher ausschreibt inn teutschlandt, der hohen Kunst soll sich Niemandt schemen, Zum gebrauch Gott Zue Ehren, sein höchstes lob dardurch Zue mehren.«

Die Legende dieses Anachronismus hat sich bis in das 17. Jahrhundert hinein erhalten. Historisch dürfte sein, daß einer dieser zwölf alten Meister, Frauenlob, zu Beginn des 14. Jahrhunderts zu Mainz eine Dichtergenossenschaft gegründet hat.[2] Es war die Zeit, da »die adelige Standeskultur des höfischen Rittertums durch die Erwerbskultur der städtischen Bürger und Handwerker abgelöst wurde«.[3] So traten bürgerliche Meistersinger auch das Erbe der höfischen Minnesinger an, ohne freilich deren Ausdruckskraft je wieder zu erreichen.

Wohl stand der Meistergesang im 14. Jahrhundert alsbald in reicher Blüte, außer zu Mainz insbesondere in Straßburg, Frankfurt, Würzburg und anderen Städten, aber den Sängern dieser Schulen waren nur die Töne der alten Meister gestattet. Eine Änderung trat erst ein, als Nestler von Speier,[4] der hauptsächlichste Schreiber der Kolmarer Handschrift, um die Mitte des 15. Jahrhunderts den »Unbekannten Ton« erfand. Wegen der dadurch in der Mainzer Sängerschule entstandenen Streitigkeiten sollen verschiedene Dichter, wie Hans Folz, nach Nürnberg übergesiedelt sein. In allen diesen alten Schulen bestand zwischen Lehrer und Schüler zunächst eine Art freien Verhält-

nisses; erst allmählich entwickelten sich geschlossene Gesellschaften, deren erste 1449 in Augsburg festzustellen ist. (1493 folgte Straßburg, 1513 Freiburg.)

In dem 1471 geschriebenen Liederbuch der Augsburger Nonne Clara Hätzlerin[5] findet sich ein Gedicht von Ulrich Wiest aus dem Jahre 1449: »O Herre Gott, ich klag dir als mein leid«, welches nach zahlreichen Angriffen auf die Willkür der Herrenklasse mit folgendem Vers schließt:

»Das lied hat dichtet Uolrich Wiest für war,
Da man zelt nach Cristi burt offenbar
tausent vierhundert neun und vierzig jar.
An aller selen tag hat mans gehört,
zu Augspurg auf der singschul mans bewärt,
got sei gelobt und allzeit hochgeert.«[6]

In einer spöttischen Antwort auf dieses Gedicht wird der Augsburger Singschule 1550 zum zweitenmal Erwähnung getan:

»Augspurg hat ain weisen rat,
das prüft man an ir kecken tat
mit singen, dichten und klaffen;
si hand gemachet ain singschul
und setzen oben auf den stul
wer übel redt von pfaffen.«[7]

Ulrich Wiest war demnach der erste feststellbare Augsburger Meistersinger. Der Vers seines Gedichts »zu Augspurg auf der Singschul mans bewärt«[8] deutet darauf hin, daß hier bereits um diese Zeit regelmäßige Singschulen abgehalten wurden, bei welchen nur nach den Regeln einer Tabulatur gesungen werden durfte.

Der antiklerikale Geist des zweiten zitierten Gedichtes kann nicht wundernehmen, wenn man bedenkt, daß der Klerus häufig das Objekt minne- und meistersängerlicher Polemik[9] war, wenn auch der Inhalt insbesondere der Meisterlieder »vorzugsweise ein geistlicher«[10] war.

Sonst ist über die Augsburger Singschule bis zum Jahre 1534, in welchem die urkundlichen Quellen beginnen, nichts Bestimmtes zu ermitteln. Trotzdem sind von verschiedenen Dichtern aus dieser Zeit Meisterlieder bekannt.

Der Meistersinger Michel Müller, von welchem zwei Lieder erhalten sind, ein Lob auf die Jungfrau in Schillers Hofton (Heidelberger Hs. 109), und ein anderes, gedruckt bei Gutknecht in Nürnberg um 1509,[11] soll zwischen 1525 und 35 in Augsburg tätig gewesen sein.[12]

Ein anderer, Bruder Jörg Breining, lebte Ende des 15. und anfangs des 16. Jahrhunderts in Augsburg.[13] Erhalten ist von ihm u. a. ein Meisterlied auf den Bischof Ulrich von Augsburg (»Man singt und sagt uns offenbare«,

7mal 23 Verse) in der Hs. des Augsburger Webers Simprecht Kröll vom Jahre 1516.[14]

Ob Albert Lesch, von dem folgende Töne stammen: »Cirkelweise, Gesangsweis, Süßer Ton, Tagweis, guldin rei, Hofweise, gekronter rei, kurzer rei«, ein Augsburger war, ist nicht mit Sicherheit festzustellen.[15] [16]

Ebensowenig steht fest, ob Hans Pantzer, Kürschner und Meistersinger, in Augsburg oder in Danzig lebte.[17] Für Augsburg spricht, daß seine 20zeilige »Neue Jünglingsweise« alsbald von dem Augsburger Johannes Spreng benützt wurde.

Weiterhin ist zu nennen der Dichter Jörg Graff, welcher in Nürnberg, Augsburg und Straßburg lebte und kurz nach 1525 gestorben sein soll. »Seine Lieder tragen einen Doppelcharakter, die einen schlagen ganz den Ton des Volksliedes an und sind außerordentlich einfach und frisch, die anderen dagegen stehen auf dem Boden des Meistergesangs und sind so verschieden von jenen, daß man sie kaum für Produkte desselben Dichters halten würde.«[18]

In diesen Kreis gehört nach E. F. Schmid[19] vielleicht auch jener »quidam dictus pfabinschwantz de auchspürg«, dessen um 1500 entstandenes Lied »Maria zart von edler Art« von dem Prior des Klosters Ebrach, Johannes Nibling, in die Ebracher Chronik aufgenommen wurde.

2. *Die Neugründung der Augsburger Meistersingerschule im Jahre 1534*

Zwiespältig muß der Geist der alten Augsburger Schule gewesen sein.

Den einzigen Versuch, sich mit ihr auseinanderzusetzen, unternahm der Augsburger Archivar Heinrich Theodor Herberger.[20] Seine Abhandlung, die nur als Manuskript existierte, ist auszugsweise überliefert in der Theatergeschichte von F. A. Witz.[21]

Nach Herbergers Ansicht fanden die Zuhörer kein Wohlgefallen mehr an den geistlichen Stoffen der Meistersingerlieder, vielleicht auch aus der in dieser Zeit allgemeinen Oppositionslust der Reformations-Schwarmgeister, die ja »mit eisernen Tritten jedes Kunstgebilde niedertrat. Die Gaben für den Genuß des Gesangs wurden immer spärlicher, ihre ausgesetzten Preise waren nur mehr Zinngeschirre – Zinnsingen nannte man es –, und als nun auch noch der Glanz der Stadt in Abnahme geriet durch die zahlreichen Auswanderungen während des Religionsstreites, verfiel ihr Ansehen gänzlich. Ihre Zunftlade wurde leer, ihre Kunst mußte nach Brot gehen. Kaum wußte man in der armen Schule die alte Gnadenkette mit den Goldpfennigen zu erhalten, die dem siegenden Sänger jedesmal umgehängt wurde. Von goldenen Preiskronen wie in der früheren Zeit war keine Rede mehr, höchstens im Liede erinnerte man sich ihrer, die Mitglieder der Zunft hatten jetzt mit zu großen

Sorgen zu kämpfen. Sie mußten auf andere Lockungen sinnen, heidnische Fabeln und Historien statt biblischer Stoffe wählen, um zu einem Erwerb zu kommen, den ihr Handwerk selbst nicht gab, und dabei mußten sie denn auch dem schlechtesten Geschmack huldigen, um nur ihr zünftiges Bestehen zu fristen. Es sind uns aus jener Zeit des Meistergesangs manche komische Züge aufbewahrt, welche das Treiben der Sänger schildern. Ihr Eifer für die Geltendmachung ihrer Leistungen und für die Entfernung der Hindernisse, die ihnen in den Weg gelegt wurden, verleitete sie zu manchen Schwabenstreichen, um so mehr, als ihnen auch ein anderer Zweig ihres Erwerbs, der Gesangsunterricht, durch die Schulmeister verkürzt wurde. Noch einmal machten sie einen Versuch, ihre Schulen in der ursprünglichen Reinheit wiederherzustellen.«

Mit diesem »Versuch« meint Herberger die Supplication der Meistersinger an den Augsburger Rat vom Jahre 1534,[22] welche das erste urkundliche Zeugnis über die Augsburger Meistersinger-Schule darstellt. In ihr baten die Meistersinger den Rat, anstatt der heidnischen poetischen Gedichte und Lieder, die eine Zeit her üblich gewesen seien, geistliche Lieder singen zu dürfen.

Dies ist die einzige greifbare Unterlage für die Darstellung Herbergers, die wenig gegründet erscheint, denn die in ihr geschilderten Verfallserscheinungen sind charakteristisch erst für die zweite Hälfte des 16. und das 17. Jahrhundert. Im Augsburger Gemerkbuch z. B. ist ein Singen um Zinngeschirre erst 1630 verzeichnet.

Jedenfalls willfahrte der Rat den Supplicanten von 1534, womit ein völlig neuer Abschnitt in der Geschichte des Augsburger Meistergesangs beginnt. Ja, es hat den Anschein, daß die Sänger dieser neuen Schule zu der älteren überhaupt keine Beziehung hatten. Der Cod. Aug. 219 vom Jahre 1614[23] der Augsburger Stadtbibliothek beginnt anstelle einer Vorrede mit einem Lobspruch über den Psalter Davids von Johannes Genicher, »Seckhler Von Augspurg, Liebhaber der Kunst des Teutschen Meistergesangs«, welcher diese Kunst ausbreiten möchte

»Im ganzen Teutschland Überall«

und dann fortfährt:

»Und ist erstlich komen zue mal
Nach Nürnberg Inn die Stadt schön
Darinn Vil Maisterliche Thön
gemacht seind worden. Vnd dann auch
fein bewehret nach rechtem brauch.
Von dannen ist sie Kumen Zwar
hie her Inn die Statt Augspurg Clar
Zue der Zeit alss man Zöhlen Thet

fünfzehn hundert Jahr verstet
Vnd Vierunddreissig ann der Summen
hat es allhie sein Anfang genummen—.«

Es ist auffallend, daß nach Meinung des Dichters der Meistergesang von Nürnberg kam (wofür keinerlei urkundliche Zeugnisse vorhanden sind) und die Schule Ulrich Wiests völlig übergangen wird.

Das gleiche ist der Fall in dem »schönen Lobspruch des teutschen Maistergesangs inn Augspurg« vom Jahre 1613 in Cod. Aug. 218:

»—standhaffte Männer vnd gelährt
haben ihr kunst Zue Mainz bewert
gen Nürnberg vnd Augspurg fort
ist kommen des gesanges hort—.«

Die Ursache für die Übergehung der alten Schule dürfte darin zu finden sein, daß der Geist der Reformation[24] den Meistergesang ergriffen hatte und die Meistersinger mit der alten Tradition vollständig brechen wollten; beklagen sie sich doch in ihrer Supplication darüber, daß in den bisherigen Singschulen »nichts dan poeterey vnd haidnische Erdichtung geubt« wurde. Aber auf ihre Herkunft von den 12 alten Meistern weisen die Meistersinger immer wieder hin, um die Würde ihrer Kunst ins rechte Licht zu rücken. So Johannes Genicher in dem bereits erwähnten »Lobspruch« und Johannes Spreng in seinem Lied »Die zwelf Meister inn Augspurg« vom 1. Sept. 1575 in Cod. Aug. 218.[25]

Auch in den Akten des Augsburger Stadtarchivs finden sich zahlreiche Belege hierfür, worauf im einzelnen zurückzukommen sein wird.

Die Meistersinger waren ursprünglich hauptsächlich eine Vereinigung von Handwerkern, die sich zum Ziele gesetzt hatten, in ihren Gesängen die biblischen Texte dem Volke nahezubringen. Kein Wunder, daß sich im Zeitalter der Reformation auch Angehörige anderer Stände zu ihnen gesellten und sie in ihren Bestrebungen unterstützten.[26]

Über die Zusammensetzung der Augsburger Schule gibt das Verzeichnis des Cod. Aug. 218[27] Auskunft, welches für die Zeit von 1535 bis etwa 1614 262 Namen nennt. Angehörige von fast 60 Handwerken sind hier vertreten, überwiegend Weber mit fast 70 Namen, Kürschner mit 20, Loder mit 12, Schneider mit 11, die übrigen Handwerke mit 1 bis 3 Namen. Von Angehörigen anderer Berufe sind genannt: 6 Schulmeister, 1 Student, 1 Provosoner (Pensionist), 1 Procorator, 1 Notar und 2 Schreiber, davon einer später Notar.[28]

Mit Ehrentiteln sind aufgeführt: 1 Büchsenmeister, 1 Merker, 5 Dichter.[29]

Aus den Akten lassen sich jedoch noch mehr ermitteln.[30]

3. Die bedeutendsten Vertreter der Augsburger Singschule

Wie die Nürnberger Schule hatte auch die Augsburger nach altem Vorbild ihre sogenannten zwölf ersten Meister.[31] Spreng und Genicher haben sie in ihren Liedern in der nämlichen Reihenfolge besungen:

1. *Raphael Duller,* Messerschmied, Augsburger Verzeichnis Nr. 8, dahinter der Vermerk: »hat 2 ton gemacht.« Nach Sprengs Lied war er der »fürnembst auff der schuel«. In der Chronik des Cod. Aug. 218 ist er neben dem Tucher Jacob Zeiler, dem Weber Leonhard Dillbaum und dem Schneider Hans Geier als Mitgründer der Schule von 1534 genannt. Seine beiden Töne sind der »gekrönte Ton«[32] und der »neue Ton«. Nach Bartsch[33] erheben sich die von ihm in der Colmarer Hs. (Cgm 4997) erhaltenen Lieder »in nichts über das Niveau gewöhnlicher Reimereien«. Nach Mitteilung von Dr. Hellmuth Rosenfeld, München, wurde Duller ca. 1480/90 in Nürnberg geboren und starb ca. 1548 in Augsburg. Wahrscheinlich ist er vor 1521 als Handwerksgeselle nach Augsburg eingewandert und hat wohl 1524 in eine Messerschmiedewerkstatt eingeheiratet, da er 1524–1547 als Messerschmied in den Augsburger Steuerbüchern geführt wird. Seine Witwe Katharina Thuller wird noch 1568 erwähnt.

2. *Onoferus Schwarzenbach,* Barchentweber, A. V. Nr. 17, 18mal gekrönt, gestorben 1574. Schwarzenbach war neben Sebastian Wild der bedeutendste Musiker der Augsburger Schule. Überhaupt zählt er zu den Meistersingern, deren musikalische Veranlagung die poetische weit in den Schatten stellte. Sein berühmtester Schüler war Adam Puschmann.[34] Die Töne Schwarzenbachs waren: »Grabenton«, »Cleeweise«, »Kreuzton«, »Maienblumweise«, »Paratweise«, »Neuer Ton«, »Mohrenweise«, »Hoher Ton« (auch »Hohe Lobweise«), »Kurze Blühweise«, »Hohe Corweise«, »Gulden Thronweise«, »Fröhliche Morgenweise«, »Unbekannter Ton«, »Kurze Schlagweise« (auch »Kornschlag«), »Überlanger Ton«, »Taghorn«, »Trauerweise«.

Im Register von Cod. Will[3] 782 zu Nürnberg findet sich noch eine »trunckene Schlaffweis des Schwartzebachs«. Es ist aber nicht zu ermitteln, ob diese O. Schwarzenbach oder Samuel Schwarzenbach aus Nürnberg, dem Erfinder der »Alberweise«, zugeschrieben werden muß. 1565 legte O. Schwarzenbach eine Liedersammlung an, die über 40 seiner eigenen Dichtungen enthält (8° Cod. Aug. 32).

3. *Michael Frank,* Buchdrucker (?). Seine Töne sind der »junge Ton«, gewöhnlich der »junge Frank« genannt, der »gulden Kreuzton«, der »kurze Ton«, die »Maienweise« und der »Weitzton«.

4. *Sebastian Wild,* Schneider, »Tichter«, A. V. Nr. 30. Kommt in den Steuerbüchern zum letztenmal 1583 vor. Nach der Chronik fanden die Singschulen eine Zeitlang in der »wildenstuben« statt. Greiff[35] rechnet ihn zu den Schulmeistern, nennt ihn aber nicht in seinem Verzeichnis der Augsburger Schul-

lehrer von 1512 bis 1856. Zum mindesten war Wilds erste Frau Lehrerin (erwähnt 1551).[36] Nach den Hochzeitsprotokollen verehelichte sich Wild zum zweitenmal 1573 mit Elisabeth Stedelerin von Sontheim.

Auf literarischem Gebiet gilt Wild hauptsächlich als Dramatiker.[37] Neben seinen 12 Dramen ist am bedeutendsten das Passionsspiel.[38]

Wie Hans Sachs verfaßte auch Wild 13 Meistertöne, welche er alle in einem Liederzyklus, »Die Zerstörung Jerusalems«, vereinigte:[39]

»das erst in der hoff weis;
das 2 lied in der junkfrau weis;
das 3 in der frid weis;
das 4 lied in der flucht weis;
das 5 in der kurzen nachtweis;
das 6 in der nassen gsangweis;
das 7 in dem cröntten thon;
das 8 in dem wilt thon;
das 9 in dem langen thon;
das 10 in der gulden schal weis;
das 11 im überlangen thon;
das 12 in dem überlengten löwen thon;
das 13 der beschluss in der überlengten stras weis ein gsez. 1565.«

Der ältere Meister Hans Sachs dichtete 1555 in Wilds gekröntem Ton das Lied: »Moses wollte Gottes Herrlichkeit sehen.« Auch Wagenseil[40] erwähnt Wilds »kurtze Nachtweiss« und die »Jungfrauweiss«. 1547 ist Wild in der Chronik auch als »fürsinger« erwähnt.

5. *Martin Schrott,* A. V. Nr. 28, nach dem Verzeichnis Messtecher (Goldschmied).[41] Als »protestantischer Tendenzdichter« (Roethe) scheint er Zwinglis Lehre nahegestanden zu haben und zitiert überwiegend die Züricher Bibel. 1547 ist er wie Wild als »fürsinger« erwähnt. Seine Töne sind die 20reimige »Schrotweise« und die 24reimige »Narrenweise«.

6. *Caspar Otendorfer,* Weber, A. V. Nr. 20. Bei Genicher »ein singer nit schlecht«. Seine Töne sind der »Lange Ton« und die »Hohe Jünglingsweise«.

7. *Caspar Würt,* Kürschner, A. V. Nr. 62, gestorben 1574. Sein Ton ist die »Lange Schlagweise«.

8. *Georg Dannbeck,* Procorator, A. V. Nr. 37, gestorben 1605. Bei einem Preissingen 1594 ausgezeichnet. Bei Spreng »ain Maister hoch der freyen Kunst erlesen«. In einer Jenaer Hs. wird er als »der Weltweisheit Magister« bezeichnet. Seine Töne sind die »Gesprengte Näglein Weis« und die »Süße Klagweis«. Dannbeck muß ein sehr zielstrebiger Mann gewesen sein. 1592 war er der Initiator des Planes, die überholte Tabulatur der Zeit anzupassen, und der Sprecher der sechs Meistersinger, die deswegen mit der übrigen Gesellschaft in Streit gerieten.[42] Als der Kampf 1600 in heftigster Weise wieder auflebte, trat die Überlegenheit Dannbecks, des Notars, über die

Handwerker und Schulmeister immer klarer zutage. Die Angriffe, welche die Gegenpartei unter der Führung des Schulmeisters Abraham Schädlin beim Rat gegen ihn führte, parierte er in geschickter Weise mit den Worten, daß die »geliebte Oberkeit« –– »die doch mir als publica et authentica persona länger alls vor 30 Jahren nit allein In meinen auffgerichten Instrumenten unverwaigerlich das documentum legalitatis et fidelitatis jeder Zeit gnedig communiciert, sondern auch mich offt vnd vil In gemeiner Statt wichtigen geschefften für einen warhafften legalem et fidelem Notarium gebraucht«. Danbeck[43] studierte 1561 in Heidelberg und erwarb die Würde eines Magisters der freien Künste. Seit 1602 führte er als Anwalt verschiedene Prozesse für Hans Leo Haßler, »obwohl er dabei keine glückliche Hand bewies«.

9. *Hans Ratgeb,* A. V. Nr. 46, Säckler, gestorben 1571. Bei Spreng »ain singer guet«. Sein Ton ist die »Hohe Lindenweis«.

10. *Jacob Taglang,* A. V. Nr. 89, »Biersche« (?). Bei Genicher »thet sehr liebhaben das gesang«. Sein Ton ist der »Hopfenton«.

11. *Daniel Ost,* Glaser, A. V. Nr. 56, bei einem Preissingen 1594 ausgezeichnet. Sein Ton ist die »Hohe Glasweis«.

12. *Martin Dürr,* A. V. Nr. 21, gestorben 1596, 1547 als Bräutigam und 16mal als Kranzgewinner genannt. Sein Ton ist die »Süße Maienweise«.

Neben *Sebastian Wild* sind im A. V. als »Tichter« bezeichnet:

Hanns Vogel, A. V. Nr. 19.

Daniel Holzmann, A. V. Nr. 57, Maler.[44]

Hanns Weidtner, A. V. Nr. 109, Weber.

Johannes Spreng, A. V. Nr. 144, Notar (1524–1601).[45] Er erfreute sich in Meistersinger-Kreisen des höchsten Ansehens.

Zu erwähnen ist ferner noch

Jerg Braun, A. V. Nr. 91, Weber, der mutmaßliche Schreiber des Cgm 5102 von 1608, zu dem er auch 50 eigene Lieder beisteuerte. Er ist nicht identisch mit dem bei Greiff unter der Jahreszahl 1552 aufgeführten Lehrer gleichen Namens.

Greiff nennt ebenfalls noch einen Buchbinder Jerg Braun, der 1552 Vorsinger zu Hl. Kreuz in Augsburg war.

Neben den zwölf ersten Meistern zählen noch folgende Sänger zu den Töneerfindern:

Jonas Ridinger[46] (»Traurige Ridweise«).

Johannes Genicher[47] (»Gewondene Cranichweise«, »Brüderliche Liebweise«, beide in Cod. Aug. 219).

Benedict Hofer[47] (»Sonnenweise«, »Gekrönte Phoenixweise«, »Junge Camelweise«, »Cortabenedictweise«, enthalten in Cod. Aug. 218 und 219).

Lucas Gsell (»Frühlingsweise«, Noten überliefert in Will 793).

Daniel Stehelin, auch Steichelin[47] (»Harte Trittweise«, Cod. Aug. 219).

Heinrich Windbusch[47] (»Strenge Winterweise«, Cod. Aug. 219).

4. Die Augsburger Schulordnung

Die Zeit der zwölf ersten Augsburger Meister bedeutete die Blütezeit des Augsburger Meistergesangs, die etwa bis zur Wende des 16. zum 17. Jahrhundert andauerte. Irgendwelche Unterlagen über die Singschulen aus diesem Zeitraum sind nicht vorhanden, die hierüber geführten Protokolle verlorengegangen. Das »Gemerkbuch«, in welchem sämtliche von 1610 bis 1701 abgehaltenen Singschulen verzeichnet sind, unterrichtet in sehr eingehender Weise über die Pflege des Meistergesangs in dieser Spätzeit. Der Orientierung über die Verhältnisse des 16. Jahrhunderts jedoch dient in erster Linie die Schulordnung mit der ihr einverleibten Tabulatur. Bereits in der Supplication von 1534 erwähnen die Meistersinger eine alte Ordnung,[48] »so wir von E. F. W. vormals gehapt vnd darnach singschull gehalten haben«. Wahrscheinlich enthielt auch »das gross Buech von Mencz«, die Kolmarer Liederhandschrift,[49] das um 1547 nach Augsburg geholt wurde, eine Tabulatur,[50] aber erst die Schulordnung mit der ihr angehängten Tabulatur, den »straffen der Vnkunst«, vom 18. Januar 1561, welcher 1575 einige Artikel eingefügt wurden und die auch die Grundlage der Schulordnung von 1611 bildete, bringt Licht in das Dunkel.

Wir müssen Pfeiffer beistimmen, wenn er schreibt: »Die liebenswürdige Weitläufigkeit, die für die Redeart des Jahrhunderts charakteristisch ist, macht die Augsburger Ordnung zu einer erbaulichen Lektüre.«

Diese Schulordnung besteht aus der eigentlichen Ordnung mit 26 Artikeln, welche in zwangloser Folge die Organisation der Schule und den Verlauf der Singschulen regeln und außerdem eine Reihe von Disziplinarbestimmungen enthalten, ferner einer Zechordnung mit vier Artikeln und schließlich der Tabulatur.

Die Gesellschaft hatte vier Vorstände, zwei Merker und ebenso viele Büchsenmeister, deren Aufgaben in den ersten beiden Artikeln festgelegt sind:

»Zum ersten sollen aus gemainer Gesellschaft Zwen Erbare Mann zu merckern gewonnen Vnd erwöhlet[51] werden, die des gesangs verstendig vnd mit Irem Schul Clainot auff dero schul nach Maisterlicher kunst begabt sind worden. Dise Zwei erwölte Mercker sollen der Schul nuz betrachten, das Gesang, die Schuel vnd Gesellschaft regieren, darmit die schule gebessert, erbauet, frid vnd ainigkeit vnder der gesellschaft erhalten werde.«

Die Merker hatten am »Gemerk«[52] zu sitzen, die Kleinode oder Gewinne zu bestimmen und zuzustellen. Dabei wurden sie in den Kronschulen von den beiden sogenannten »Kronmeistern« (»der alt und neu maister so die Cron am nechsten ersungen«) unterstützt. Der Urteilsspruch der Merker war unanfechtbar, für unbotmäßige Singer wurden bestimmte Strafen festgelegt. Die Singer mußten am Anfang der Singschule um die Reihenfolge der Lieder losen, »darmit es ordentlich nacheinander one allen Vorteil zugehe«. Weiter-

hin hatten die Merker dafür zu sorgen, daß nichts Unordentliches auf der Schule gesungen wurde. Zu ihren Pflichten gehörte auch die Eintragung der gesungenen Lieder in ein Register (Gemerkbuch).

Die Funktionen der Merker als Richter sind erst im 24. Artikel festgelegt: »... sollen die Merkher ain Jeden singer sein versungene Mainung oder silben fleissig auffschreiben, das sy es Im wo sy fragen ordentlich anzaigen kunden, Darmit sich ain singer ain andermal vor denselbigen weyss zue verhueten, doch sollen sy Inen das nit Ehr schuldig seyn Zue Zaigen noch zuesagen, biss an den andern tag.«

Mit der Regelung der finanziellen Belange der Gesellschaft wurden zwei weitere Vorstände, die sogenannten »Büchsenmeister«, betraut. (2. Artikel.) Sie mußten der Gesellschaft angeloben, »Daß Sy mit dem gelt, so in die Püxen anfelt treulich handlen wöllen, mit ausgeben vnd einnehmen«. Vierteljährlich hatten sie Rechnung vorzulegen und auch die »Spilklaider, Cronen Vnd Zepter[53] vnd was der Gesellschaft zugehört«, in Gewahr zu halten sowie die Bezahlung der Zechen zu besorgen.

Der dritte Artikel »Vom Vmbsagen« befaßt sich mit der Ankündigung sämtlicher Veranstaltungen der Gesellschaft, welche in den Singschulen, »gemeinlich nach der Predig vmb zwelf vhr«, den sogenannten Singbädern[54] und Zechen bestanden.

Die wichtigsten Singschulen waren die sogenannten »Kronschulen«, für welche als erster Preis die »Krone«, als zweiter ein Kranz ausgesetzt war. An den höchsten Feiertagen fanden »Festschulen« statt.[55] Für die dritte Art, die »Freischulen«, bestanden keine so strengen Bestimmungen wie für die Kron- und Festschulen, die Vorschriften der »Schärfe« wurden auf sie nicht angewandt, außer wenn um Gewinne gesungen wurde. Im Gemerkbuch findet sich bei einer Freischule folgende Notiz: »weilen aber gwünneter da waren zue Versingen so gab man das gemäss Ins schiden von 21 biss auf 28 Reimen In die schörpff.«[56] Auch waren an diesen Schulen weltliche Texte (Historien) gestattet, die jedoch zuvor den Merkern angezeigt werden mußten.

Der Verlauf der Kronschulen ist mit großer Weitläufigkeit im vierten Artikel geregelt:

»So man vmb die Cron singen will, soll kainem Singer kain lid auf der Schuel vmb die Cron noch ander Clainoter gemerkt noch begabt werden, es sey dan Clar aus heyliger Biblischer schrifft gezogen oder was derselbigen gleich vnd gemes ist, noch auch kain thon vnder zwainzig reymen. Welche dann in den ersten haubtlidern glat erkant werden, die sollen sich eines gesez[57] in die scherpf[58] miteinander vergleichen. Auf der andern Cronschuel[59] aber sollen sich die, so glatt bleiben, von dreyssig reymen an, vnd nit darunder In ganzen liedern vergleichen Vnd In demselben gemes[60] bleiben, biss die Cron versungen wirdt. Doch über dreyssig reymen mag einer brauchen

wie vil er will vnd dem gletesten soll die gab zugestellt werden. Auf der dritten Cronschuel[59] aber sollen sich die so glat bleiben von dreyssig reymen an, vnd nit darunder ein gesez vergleichen vnd welcher in disem gesez den andern überlang wirdt, oder glat ist, der soll die gab Ziehen. Singt dan ainer vmb Zweinzig reymen In eim gesang mehr dan der andere, vnd versingt ain silben so mag er noch mit dem so Zweinzig reymen minder gesungen hat vnd schon glat ist, widerschiden, Versingt aber der Im langen gemes zwey Silben, so zeucht der so im kürzeren gemes, wo er glat ist, die gab, es sey dan dass der ander 40 reymen mehr gebraucht hab, so mög Sie wider zusamen gestelt werden, Vnd also fortan sollen 20 reymen ain Silben bevor haben, vnd mag dieser überlengten schuel ain thon von 30 reymen ansingen, so lang er will vnd kan dise verwexlung Im gemerkt, soll also nach Ordnung für vnd für gan: Es sollen auch allweg Zwo drittig schuelen sein, darnach ein Sibende vnd wider zwo drittige, darnach ein gefünffte, vnd also fortan sollen sich die schuelen verwexlen.[61] Singt da ainer so ein gesibende schuel ist, ein drittig lied, so soll er gegen dem versibenden lied vier silben nachtail haben. Singt dan ainer an ainer gesibenden schuel ein gefünft lied, so soll er Zwo Silben nachtail haben, dessgleichen singt ainer an ainer gefünften Schuel ain drittig lied, so soll er auch 2 Silben nachtail haben, aber an der drittig schuel hat kain gesibent oder gefünft lied kain vorthail, dann der gletest, aber an den freyen schuelen, sollten alle lieder gleich sy sein kurz oder lang, doch dass es schrifftlich[62] vnd Maistergesang sey, will dan ainer ain Histori[63] singen, so soll er dieselbig den geschworenen Merkhern zuvor anzaigen, bey straff zweyer kreutzer.«[64]

Nach dem fünften Artikel (Festlieder) durfte an den Hohen Festen, Weihnachten, Ostern und Pfingsten, nichts gesungen werden, als »was dasselbig fest belangt vnd erfordert. Erstlich figuren, Psalmen, Prophezeyn, darnach der Evangelisch Text, will man an Weyen Jarstag ein schuel haben, so soll man die beschneidung, dry weisen vnd den unschuldig kindlin singen vnd was dann der Evangelisch Text zu derselben Zeit vor vnd nach vermag. Vnd am Palemtag von dem leiden und sterben Christi vnseres Erlösers vnd Seligmachers«.

Auch um die Festlieder hatten die Singer zu losen und das von ihnen erwählte Lied zu benennen. Die Lieder mußten offensichtlich mit voller Stimme vorgetragen werden, denn wenn ein »vnbestimbter« oder ein junger Singer einen Ton erwählte, der den Merkern als »starckh oder sonsten untauglich« für ihn erschien, so konnten sie diesen Ton einem andern geben und den jungen Singer »mit einem sanfften thon vnd geringern Lied begaben, biss Er auch in der stimb zunymbt vnd starckh würdt«.

Gemäß den Aufnahmebedingungen des sechsten Artikels mußte jeder, der in die Gesellschaft eintreten wollte, sechs Töne vorsingen. Die ersten beiden von sieben bis neunzehn Reimen, die nächsten beiden von zwanzig bis zwei-

undzwanzig, und die letzten zwei Töne von dreißig bis vierzig Reimen oder darüber. Wenn der Schüler und sein Lehrmeister schließlich je 6 kr. in die »gemaine Büchsen« eingelegt hatten, wurde der »Lerensjung« in das Gesellschaftsregister eingeschrieben und zu den Singschulen zugelassen. Fremde Singer konnten sich ebenfalls gegen Erlegung von 6 kr. an den Singschulen beteiligen.

Die Abstufungen der Nürnberger Schule: Schüler, Schulfreund, Singer, Dichter, Meister, kannte man in Augsburg nicht.[65] Die Bezeichnungen sind hier überhaupt nicht ganz klar. Von den 262 Singern des Augsburger Verzeichnisses haben 106 die »Cron« ersungen, welche die höchste Auszeichnung bedeutete, aber nur fünf Namen ist das Prädikat »Tichter« beigefügt. Wenn Keinz die Ansicht vertritt,[66] daß eine Hauptbedingung für die Zuerkennung der Krone die Erfindung eines neuen Tones gewesen sei, so würde das bedeuten, daß die Augsburger Schule im 16. Jahrhundert 106 »Meister« und nur fünf »Dichter« gehabt hätte, was völlig paradox erscheint, da der »Meister« die höchste erreichbare Stufe darstellte. Einleuchtender ist Keinz' an anderer Stelle geäußerte Ansicht,[67] daß jeder, »der einmal beim Preissingen der Singschule wegen eines neu erfundenen Tones, vielleicht auch sonst wegen tadellosen Vortrags ausgezeichnet worden war«, den Zusatz »Cron« erhalten hätte. Diese Ansicht wird bestätigt durch die Bestimmung des Artikels über die Kronlieder, daß dem »gletesten« die Kron zuerkannt werden solle.

Damit ist die Bezeichnung »Meister« aber auch noch nicht genügend erklärt.

Überzeugender ist die Ansicht Beyschlags:[68] »Nur derjenige, der imstande war, einen eigenen Ton oder Melodie zu erfinden, konnte Anspruch auf den Titel eines wirklichen Meisters[69] machen, die übrigen, die in bereits vorhandene Töne im Dichten und Singen sich fügten, waren eigentlich Singer oder Meister im engeren Sinne.«

Unter diesem Gesichtspunkt sind die »12 ersten Meister« in dem Lied Sprengs als »wirkliche Meister« zu verstehen, denn sie waren alle Erfinder mindestens eines neuen Tones (»ain jeder schöne thön erfunden hat«).

Nach den Bestimmungen des siebten Artikels hatte jeder Singer vierteljährlich einen Kreuzer Beitrag zu leisten. Säumige Singer wurden bis zur endgültigen Bezahlung ausgeschlossen.

Der achte Artikel regelt die Aufgaben des Krongewinners. Die ersungene Krone wurde ihm nur ausgehändigt, wenn er zwei Bürgen, die nicht der Gesellschaft angehörten, stellte. Nach acht Wochen mußte er die Krone wieder zum »versingen« zur Verfügung stellen. Ferner hatte er die Lieder aufzuschreiben, »dan es soll ain Jedes lied noch derselbig text so auff der schuel gesungen wirdt, es sey an ainer Cronschuel oder an ander freyschuel, Es sey in was thon es wolle, In ainem Jar nit mehr als einmal auff der schuel gemerkt oder begabt werden«.

Wesentlich einfacher waren die Pflichten des Kranzgewinners: Er hatte lediglich mit dem »Maister zu andern gesellen in die Zech« zu gehen. (Neunter Artikel.)

Die folgenden Artikel enthalten verschiedene Disziplinarbestimmungen. So hatte nach dem zehnten Artikel kein Singer außer den Merkern das Recht, an das Gemerk zu gehen, »Es seye dan das die Merkher ettwa Inn ainer andern sach oder mainung ainen span oder Zwietracht haben«.

Auch war dem Singer auf dem Singstuhl jegliches Reden oder »verantwortten« verboten (11. Art.), ferner durften keinerlei Lieder auf den Kron- oder Freischulen, den Zechen oder sonstwo gemerkt oder zu singen gestattet werden, »dardurch die gemain gottes geergert oder verlezt werden möchte, oder sunst vnser schuel zu nachtail vnd schmach raichen wurde«. (12. Art.)

Weiterhin wurde es geahndet, wenn ein Singer auf einer öffentlichen Schule Unruhe oder Zwietracht stiftete (13. Art.), oder auf dem Singstuhl mit »ainer wehr oder federn« saß. (14. Art.)

Der Meistergesang war den Singschulen vorbehalten. Daher war es den Singern verboten, einen Meisterton nachts auf der Straße zu singen oder zu »hoffieren«. (15. Art.)[70/71]

Der 16. Art. enthielt das Verbot, auf den Singschulen zwei Lieder in einem Ton hintereinander zu singen, es mußte mindestens eines in einem andern Ton dazwischen gebracht werden. Auch durfte kein Singer um eine Gabe zweimal im gleichen Tone singen oder in einem Tone, der erst vor ihm gebracht worden war.

Jedes Lied durfte überhaupt nur einmal an einem Tage gemerkt werden, desgleichen war jedem Singer nur eine Schulkunst[72] gestattet.

Jeder Singer hatte das Recht, in seiner Sprache zu singen, »Er sey auss was Landts er wolle, wovil man Merckh vnd versten mag, treulich Vnd ohnegefahr«. (17. Art.)

Der 18. Art. bestimmte, daß um die Krone oder eine andere Gabe nur neue Lieder gesungen werden durften.

Der 19. bis 21. Art. enthalten Bestimmungen über Verwahrung der Kleider, Kassierung der Eintrittsgelder durch den Türhüter und die Bezahlung eines Kreuzers durch die Singer beim Kronsingen.

Der 22. Art. regelt den Verlauf der sogenannten »Singbäder«,[73] die von den Krongewinnern zu gelegener Zeit gehalten werden mußten. Hatte einer in den acht Wochen, während deren er die Kron im Besitze hatte, keine Zeit, so erhielt ein anderer von ihm die Krone, um an seiner Stelle das Bad zu halten.

Im 23. Art. ist die Entlohnung eines für ein Spiel gebrauchten »Narren« festgelegt.[74]

Der 25. Art. verbietet gegenseitige Verachtung und Schmähung der Kunst des andern.

Der 26. Art. schließlich handelt von »Thon bewehren«. Er sei seiner Originalität halber wörtlich gebracht:

»So ain singer ain thon will beweren, Es sey in der Zech oder sunst, so er in gutt gemacht vnd erkennt wirt, so soll Er von aim thon oder weiss, der ain gemes hat, biss auf Neun vnd Zwainzig reimen, von siben an, ain mass wein aufsezen on verzug, In darmit zu stellen oder tauffen, darmit der namen bestettiget werdt. Erraicht er aber die dreissig reimen, so soll Er drey Undlein wein aufsezen vnd geben, Ist dan ein überlängter thon, ain Viertel, halt es dan Zu derselbigen Zeitt kain gelegenheit, so soll er das geltt hinder die Büchsenmaister legen, biss es Zeitt vnd fueg hatt, oder der thon soll Im dieweil an kaim gemerckh guett sein.«

Hierauf folgt die »Zechordnung«, die hinsichtlich des Gesanges ganz ähnliche Vorschriften enthält wie die Schulordnung.

Ein einleitender Artikel wiederholt nochmals die Bestimmung, daß ein Krongewinner mit allen andern Singern, besonders dem Kranzgewinner, und wenigstens einem Merker und Büchsenmeister in die »Zech« kommen solle, bei welcher um einen Kranz gesungen wurde. »Wan dann die singer und guette freundt beyeinander seind, So mag man anfachen singen. Wer sich das loss Versäumbt, der stehe an, Alsdann sollen die Büchsenmaister auff Jeden tisch ain Viertel weins tragen Vnnd sezen lassen vnd nit daryber, biss die ersten Lieder Umb den Cranz Vollendt werden. Allsdann mag man aufftragen wie sich gebirt, vnnd darbey schiden ain gsaz in die scherff oder Überlangen, nach laut der obgemelten Ordnung, biss der Cranz Vollendt vnd versungen wirdt.«

Die Merker hatten die Lieder und das »gemess« zu bestimmen. Ob die Lieder geistliche waren oder weltliche Historien, die Singer hatten sich daran zu halten und mußten sich »schöner vnd gutter lieder fleisen, welches aim Jeden vnd der ganzen gesellschaft ain Ehr ist, vnd der nechst dardurch nit geergert sondern gebessert wird«.

Vier weitere Artikel bringen nunmehr die Einzelbestimmungen.

Wenn auf einer Zeche oder in einem Singbad ein Kranz ersungen wurde, so sollten die Merker dem Kranzgewinner das »haubtlied vnnd schidlied« aufschreiben, da ihm diese Lieder ein Jahr lang nicht mehr gemerkt[75] werden durften. Auch ein anderer Singer konnte diese Lieder erst in der dritten Zeche oder dem dritten Bad wieder bringen. (1. Art.)

In Zechen, Bädern oder Schulen waren Spiele verboten, »Es sey In Zuckher, Holippen,[76] oder vmb gelt, bey straff zwen kreuzer«. (2. Art.)

Daß der Meistergesang Einzelgesang sein sollte, wird in dem Artikel »Vom zesamen singen oder Stymen« deutlich betont: »Zum dritten, sollen sich die singer alles zusammen singent auff der schuel, In der Zech oder Bad enthalten, es Erforders dann ain Spil, oder es begert ain guetter Herr vnd freundt, oder sonst ain guets gesell, so mögen sy Ihnen Zue gefallen, die so am taug-

lichsten darzue sind, ain bar lied, oder auffs maist zway zusammen singen, doch sollen sy sittlich sein, vnd fleißig auf ain Andern merkhen, darmit khain wilts geheul vnd geschrey darauss werde.«

Der letzte Artikel gestattete jedem Singer, einen »guetten gesellen« zur Zeche zu laden, der sich selbstverständlich ebenfalls an die Ordnung zu halten hatte.

Zum Schluß folgt noch eine Ordnung, welche »allwegen zue der zech fürgelesen Vnd darob gehalten werden« sollte. In ihr sind alle wesentlichen Verhaltensvorschriften zusammengefaßt.

Der Schulordnung angeschlossen ist die Tabulatur, welche keine positiven Vorschriften enthält, sondern nur die »Straffen der vnkunst« aufzählt, sowie die »Tabulatur der scherpff«.[77]

5. Die Anfänge des Comödienspiels

Seit der Schule Frauenlobs in Mainz war der Gesang die einzige Form meistersingerlicher Betätigung gewesen. Von der Mitte des 16. Jahrhunderts ab sollte den Meistersingern noch eine andere Aufgabe zufallen, die Ausübung der dramatischen Kunst.

Schon lange, bevor die Meistersinger ihr erstes Spiel hielten,[78] gab es in Augsburg Schul- und Erziehungsspiele. Bereits 1497 wurden ein paar Comödien unter dem Titel »I. G. Boroarii Comoedie utilissime omnem latini Sermonis elegantiam continentes« gedruckt.[79] Seit den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts spielten auch die Aufführungen der Gymnasien eine bedeutende Rolle. Insbesondere das Gymnasium bei St. Anna ließ sich die Pflege der Schulkomödien angelegen sein. Später folgte auch das 1579 mit Unterstützung der Fugger von den Jesuiten gegründete katholische Gymnasium zu St. Salvator mit derartigen Aufführungen nach.

Als erste Schulkomödie bei St. Anna wurde 1538 der »Lucineris«[80] aufgeführt. Bis zum Jahre 1737 sind diese Spiele zu verfolgen. Es waren sogenannte Haupt- und Staatsaktionen mit untermischten Chören und Tänzen. Diese Schulkomödien der Gymnasien wurden teils in deutscher, teils in lateinischer Sprache gespielt, sie bedeuteten mehr oder weniger ein »gelehrtes Tun«, volkstümlich konnten sie niemals werden.

Den breiten Schichten des Volkes die dramatische Kunst zu vermitteln war jedoch Aufgabe einzelner Zünfte,[81] insbesondere der Meistersingerzunft. Augsburg war neben Nürnberg seit dem 16. Jahrhundert die Hauptpflegestätte bürgerlicher Theaterübung in deutschen Landen; der Augsburger Meistersinger Daniel Holzmann veranstaltete im Jahre 1574 sogar eine Aufführung am Hofe Albrechts V. in München. Überwiegend aber war naturgemäß der schwäbische Kreis das Tätigkeitsfeld der Augsburger Sänger. Daß

das Oberammergauer Passionsspiel auf den Augsburger Meistersinger Seb. Wild zurückging, wurde schon erwähnt. Unter dem Einfluß der Augsburger Singer bildete sich auch in Kaufbeuren eine Schauspielgesellschaft, die wiederholt in Augsburg mit Aufführungen hervortrat.

Schröer hat deutliche Beziehungen des Meistergesangs zum volksmäßigen Schauspiel nachgewiesen,[82] die »Verschmelzung meistersingerlicher Dichtung mit Elementen der Volksdichtung und des Volksliedes«. Auch auf musikalischem Gebiete sind solche Beziehungen festzustellen. So wurden vielfach Meisterlieder in die Comödien eingelegt. In dem »Singebuch« des Meistersingers Adam Puschmann, Breslau 1588,[83] sind einem Schauspiel auf Blatt 92 die Worte beigefügt: »Folgende 7 Meisterlieder gehören zu diser vorgehenden Comedia, die mögen im Fall der nott anstat eines Instruments zwischen den Actuis gesungen werden, so fern vnter den Consorten welche die Comedia Agiren Maister Singer sein, den jedes Actus inhalt ist in einem besondern Tonum oder Melodey des Autoris Componiret worden. Es mögen auch dise Gesenge auff den Singschuelen ins Gemerk gesungen werden, weil jedlicher Gesang sein besundern Capitel vnd Glosa mitt sich bringett.«

Die nächsten Seiten enthalten bis Blatt 93 die betreffenden Lieder mit den Noten.

Auch in dem »Gründlichen Bericht« Puschmanns, der in der Ausgabe des »Singebuchs« von 1596 enthalten ist, findet sich an den Aktschlüssen der Comödie »Von dem Patriarchen Jacob, Joseph und seine Brüder«[84] gewöhnlich die Bemerkung: »Instrument, Oder den Gesang, der auf den Actum gehöret.«

Ähnliches läßt sich in verschiedenen Comödien nachweisen. So enthält von den zwölf Dramen Seb. Wilds das erste, die »Geburt Christi«, ebenfalls zwei Meisterlieder.

Auch Chorgesänge wurden in die Comödien eingelegt. Der Artikel »Vom zesamen singen oder Stymen« der Augsburger Zechordnung enthält, wie bereits erwähnt, die Bestimmung, daß sich die Singer alles Zusammensingens enthalten sollen, »es erforders dan ain Spil«.[85]

Der Ansicht Bert Nagels,[86] daß das Comödienspielen mit dem Meistergesang selbst nichts zu tun gehabt hätte und keine offizielle Tätigkeit der Meistersinger, sondern eine Privatunternehmung eines Meisters oder einer Anzahl verbündeter Genossen gewesen sei, stehen neben den obenerwähnten Tatsachen auch verschiedene Bestimmungen der Augsburger Schulordnung entgegen, aus welchen hervorgeht, daß die Meistersinger das Spielen bis etwa in die Zeit des 30jährigen Krieges als eine Angelegenheit der ganzen Gesellschaft betrachteten. So heißt es in dem Artikel »Von Erwölung der Püxenmaister«: ». . . sollen die Zwen erwölte Püxenmaister die Spil vnd Spilklaider, Cronen vnd Zepter und was der Gesellschaft zugehöret, In irer gewahr . . . halten.« Und weiterhin in dem Artikel »Vom Vmbsagen«: »Wan ain

Erbare gesellschaft etwas zu schaffen hat von Spillhaltens wegen . . .« Auch die Supplicationen, die um Genehmigung der Comödienspiele an den Rat gerichtet wurden, sind stets unterschrieben von »Ainer Erbaren Gesellschaft der Meistersinger« oder »ainer gantzen Gesellschaft der Meistersinger allhie«. Ein Decret vom 29. November 1614 verfügte sogar, »das kainem under der Meistersinger Gesellschaft hinfürterens für sich selbsten ain oder mehr Comoediam zu halten befugt« sein sollte. Auch verstanden die Meistersinger bis in das 18. Jahrhundert hinein unter ihren »alten Freiheiten« und »Exercitiis« stets Gesang und Comödienspiel. Den Nürnberger Meistersingern wurde bereits im Jahre 1526 die kleine Marthakirche, welche im Zuge der Reformation ihrem eigentlichen Zweck entzogen worden war, für öffentliche Singschulen und Schauspiele eingeräumt.[87]

In Augsburg fand nach der Chronik das erste Spiel »Von den 5 Betrachtnussen«, wahrscheinlich von dem Schweizer Johannes Kolroß,[88] im Jahre 1550 statt. Im übrigen beherrschten im 16. Jahrhundert Hans Sachs und Sebastian Wild die Bühne.[89]

Wie die Meistergesänge verfolgten auch die Spiele eine moralische Tendenz. Immer wieder betonen die Meistersinger in ihren Supplicationen, daß die Stoffe »aus der heyligen Schrift« gezogen seien. Wirtschaftliche Vorteile suchten sie zunächst nicht. In einem Gesuch vom 12. April 1567[90] beispielsweise baten sie um Überlassung des Tanzhauses für die bereits zweimal gehaltene Comödie »Vom Jungsten gericht vnd der Zukunft unseres herrn Jesu Christi« von Hans Sachs ». . . nit von wegen des gelts Sondern zur Besserung des folks«. Um dies zu beweisen, erbieten sie sich, das Stück auch an einem »freyen platz« zu spielen.

Das Bedürfnis aller Kreise nach solchen Spielen scheint groß gewesen zu sein. Ein Gesuch[91] um nochmalige Aufführung des obigen Stücks begründen die Meistersinger damit, daß sie »von vilen ansehnlichen Persohnen angeredt vnd überlauffen« worden seien . . . »darzu es auch ein sollich ernstlich Ding, das so billich einem jeden menschen die Zeit seines lebens nimmermehr auss seinem herz kommen, sondern sich billich darob bössern sollte, vnd wir aber vnseren nuz hierdurch so gar nit zue suchen willens sein, sondern vilmer gedenkhen, sollicher guet herziger leute will darmit zu erfüllen«.

Wohl gelangten neben diesen geistlichen Stücken alsbald auch weltliche von Hans Sachs zur Aufführung, doch überwogen die geistlichen bei weitem. Dies mag seinen Grund darin gehabt haben, daß die Komödien der Zensur der vier Oberschulherren unterlagen, bis im Jahre 1665 die Aufsichtsgewalt des Scholarchats an zwei eigene »Deputierte über die Meistersinger-Ordnung« überging.

6. Schulmeister als Meistersinger

Unter den Meistersingern, die nicht dem Handwerksstand angehörten, nahmen die Schulmeister den breitesten Raum ein. Das Augsburger Verzeichnis führt sechs Namen an, Greiff[92] nennt deren zehn: Hans Bürtzel (1535), Seb. Lenhart Wild (1545), Christoph Brunnenmayer (1546), Jerg Braun (1552), Johannes Miller (1550), Jerg Maier (1560), Heinrich Herman (1560), Lenhart Schuster (1602), Abraham Niggel (1596), Abraham Schädlin (1599).

Einige von diesen fungierten entsprechend der Gepflogenheit der Zeit gleichzeitig als Notare, so Georg Maier, gest. 1588.[93] Im A.V. steht er nicht, sondern nur ein Weber Jerg Maier. Christoph Brunnenmayer bezeichnete sich in einer Supplication von 1558[94] selbst als »Nottarius« und unterschrieb 1565 ein Schriftstück als »Notarius vnd gerichtsprocurator«.[95] Zu den Notaren zählte auch Heinrich Herman, der in seinen Supplicationen als »Teutscher schuelmaister vnd Notari« zeichnet.[96]

Daß sich zahlreiche Schulmeister den Meistersingern anschlossen, hat einen zweifachen Grund: Einmal ließen sich die Schulmeister von jeher die Pflege der Musik angelegen sein. Als einer der ersten ist hier zu nennen Sigmund Salminger,[97] Franziskanermönch aus München, welcher, nachdem er sich in Augsburg zu den Wiedertäufern geschlagen hatte, neben seiner Schulmeistertätigkeit auch Musikunterricht erteilte. Erhalten sind von ihm vier musikalische Sammlungen:

1540 »selectissimae nec non familiarissimae Cantiones ultra centum«.
1545 »Concentus« – »Cantiones«.
1548 »Cantiones«.

Georg Mair wird 1581 als »Teutscher Schulmeister und Vorsinger zum Barfüssern in Augsburg« genannt. Außerdem beteiligte er sich an einer Neuausgabe des Augsburger Gesangbuchs von 1557. Jerg Braun hielt zusammen mit Abraham Schädlin 1584 zu Nördlingen und Rothenburg o. d. Tauber Singschulen ab.[98]

Der bedeutendste Musiker unter den Schulmeistern war jedoch Seb. Wild, wovon an anderer Stelle zu handeln sein wird.

Meisterlieder sind erhalten von Sigmund Salminger und Hans Rogel (letzterer von Keinz in der Neuausgabe des A.V. unter Nr. 265 aufgeführt) in Wackernagels »Kirchenlied«, ferner von Wild, Jerg Mair, Abraham Schädlin und Abraham Niggel.

Den Schwerpunkt ihrer künstlerischen Wirksamkeit legten die meisten Schulmeister jedoch auf das Comödienspiel. Den Anfang machte 1549 Christoph Brunnenmaier mit der Komödie von der Susanne.

Radlkofer,[99] der sich zum Teil auf die Quellen Greiffs stützt, führt von 1549–1614 32 Spiele an, die entweder von Schulmeistern gehalten wurden

oder um deren Genehmigung nachgesucht worden war. Diese Liste läßt sich an Hand der Meistersinger-Akten noch erweitern.[100]

Wohl mit Rücksicht auf die Aufführungen der Meistersinger bestimmte der Artikel Nr. 38 der deutschen Schulordnung vom 20. Mai 1581,[101] »das vnder den Teutschen Schuelmaistern Järlichen nit mehr als drey Comoedien zu halten zugelassen werden, vnd damit hierinnen kainer den andern vervorthaile, Sollen sie durch einander ein vnpartheyisch Loss ergehen lassen, vnnd welche drey das Loss betrifft, derselbigen Comedien sollen von den Oberen Schuelherren besichtiget vnd zue Irem gefallen allsdann vergundt werden«.

Andrerseits machte das schon erwähnte Decret vom 29. November 1614[102] für die Schulmeister eine Ausnahme von der Bestimmung, daß niemand aus der Meistersinger-Gesellschaft mehr für sich allein Comödien spielen dürfe, doch war es den Lehrern verboten, jemanden aus der Gesellschaft dazu zu nehmen. Dadurch sollte wohl der selbständige Charakter der Schulkomödien wiederum gewahrt bleiben, eine Absicht, die sich indessen als unnötig erwies, da nach 1614, abgesehen von den Aufführungen der Gymnasien, keine Schulkomödien mehr festzustellen sind. Nach Greiff[103] dauerten diese zwar bis zum Jahre 1628 fort, die letzten von ihm selbst angegebenen waren jedoch »Die Theuerung, woher sie komme und wie man sich darin verhalten solle«, desgl. »Vom Schlemmen und Prassen« im Jahre 1614.[104]

Die Autoren der Stücke waren zum Teil die Schulmeister selbst, so Abraham Schädlin, der sich selbst als »Teutschen Poeten«[105] rühmte, sowie Samuel Reischlin, welcher sich ebenfalls als »Teutschen Tichter«[106] bezeichnet, der den »Teutschen Schuelhalteren alhie fünfzehn Comedien und Tragedien, so thails meine aigenen Inventiones, theils aber wahrhaffte geschichten gewesen«, in seiner Jugend gedichtet hätte.

7. Krisenzeichen

Das Comödienspiel, das um die Mitte des 16. Jahrhunderts aufgekommen war, betrachteten die Meistersinger als eine ebenso erbauliche Angelegenheit wie ihren Gesang, beides sollte der Ehre Gottes und der Besserung des Volkes dienen. Aber gerade mit dem Comödienspiel bahnte sich eine Entwicklung an, die langsam, aber sicher, dem Meistergesang zum Verhängnis werden sollte.

Der konservative Geist des Meistergesangs war auf die Dauer nicht in der Lage, dem im 16. Jahrhundert erwachenden Individualismus genügend Abwehrkräfte entgegenzusetzen. Der einzelne glaubte wohl als Agent auf weitere Kreise wirken zu können wie als Singer.

1550 hatte in Augsburg das erste Spiel stattgefunden, 25 Jahre später bereits klagten die Vorstände der Meistersinger-Gesellschaft darüber, daß

das Interesse der neu hinzukommenden Singer an den Schauspielen größer sei als am Gesang. So groß war der Zulauf, daß nach dem Beschluß der Vorsteher[107] »fürhin außerhalb der offnen, freien Singschulen und Comedien nur die vier verordneten samt etlichen andern vnd Taugenlichen« zusammenkommen sollten – wurden doch Versammlungen von Handwerkern ohne der Bürgermeister Genehmigung nicht geduldet. Nur zu der jährlichen gewöhnlichen Wahl sollte mit Bewilligung der Bürgermeister die ganze Gesellschaft wie bisher zusammenberufen werden.

Weiterhin beschlossen die »Vorgeher und Ältesten« verschärfte Aufnahmebedingungen, »dieweylen sich die zulaufenden Singer, die sich mehr der Spiele halber, weder, daß sie zu dieser sehr alten Kunst des gesangs Lust hätten oder taugenlich wären, zue der gesellschaft begeben, täglich mehren will«.

Ihre Vorschläge wurden vom Rat genehmigt und folgender Artikel der Schulordnung eingefügt:

»Item wann ain Maister das Maistergesang zue lehren vorhabens, so solle er zuevorderst selbst guete achtung geben, ob derselbige vorhabende lehren Junge hierzue taugenlich vnd alss dann ihm den vier verordneten vorgeern[108] fürstellen, Welche nach Gelegenheit der Person vnd anderer Vmbständ, Insonderheit aber seines dess lehren Jungens erbaren wandels, denselben zue dem lernen zuelassen, oder abschaffen sollen. Im Fall der nun also für taugenlich gehalten, vnd zuegelassen wirdet, so sollen alssdann die vier verordneten dem lehren Jungen Sechs alte Maister Thön von Fünfzehn[109] Reimen an vnd nit darunder, vnd von deneselben an, so lange Inen geliebt, zue lernen ernennen vnd aufgeben, vnd so er hernach dieselben von seinem Lehrenmaister erlernet, soll er, da er nit allein der Thön, sondern auch dess gemeinen gemerks halben[110] (das man doch nit zum höchsten scherpfen, sondern nur die gröste laster ansehen soll) besteet, gegen auflegung inn die Bichs dreissig Kreuzer[111] inn die Gesellschaft aufgenommen vnd eingeschriben werden.«

Noch andere Krisenzeichen machten sich gegen das Ende des 16. Jahrhunderts bemerkbar.

Bis zum Jahre 1582 hatten die Veranstaltungen der Meistersinger, Singschulen und Comödienspiele, vielfach in Kirchen stattgefunden. Nach der Chronik des Cod. Aug. 218 begannen die Singschulen 1534 in der Barfüßerkirche (St.-Jakobs-Kirche), danach zog man in die Barfüßer-Pfründstube. Nach einer längeren Pause, da der Meistergesang »darnidergelegen« war, ging es zu Hl. Kreuz, von dort zu St. Stefan. Nach 1547 in die »wildenstuben«, das Haus des Sebastian Wild. Danach zog man wieder in verschiedene Kirchen; erst zu Hl. Kreuz und 1550 zu St. Martin, wo im gleichen Jahre das erste Spiel »Von den 5 Betrachtnussen« stattfand.[112] Nach zehn Jahren wurde den Meistersingern schließlich die Jacober-Kirche zugewiesen.

Diese offenbar nicht ganz korrekten Angaben der Chronik lassen sich an Hand von Supplicationen ergänzen und berichtigen.

Aus einer Streitschrift[113] gegen den Schulmeister Abraham Schädlin, mit der wir uns später noch genauer zu beschäftigen haben werden, ist zu ersehen, daß noch 1561 die Singschulen und Comödien bei St. Martin stattfanden. Die St.-Jacobs-Kirche dürfte den Meistersingern erst 1568 zugewiesen worden sein, denn am 6. März 1582 beschweren sie sich in einer Supplication[114] an den Rat darüber, daß ihnen die Benützung der Jacobskirche, die ihnen für die Haltung ihrer gewöhnlichen Singschulen und Comödien 14 Jahre vorher von den Oberen Schulherren Christoph Peitinger und Christoph Rehlinger sowie den Obersten Kirchenpflegern Hänitzel und Bürgermeister Sises Eiselin zugewiesen worden war, wiederum aufgekündigt worden sei, obwohl sie sich erboten hätten, einen jährlichen Zins zu bezahlen und alles abzustellen, was Mißfallen erregen könnte.

Diese Beteuerung war die Antwort auf schwere Angriffe von seiten der Kirchenpfleger. Vergeblich versichern die Meistersinger wiederum, daß »das Maistergesang ain uralte Kunst, so vor 670 Jahren durch die Bäpstliche Heyligkeit Leonem, die Römisch Kayserliche Majestät Ottonem vnnd dann Anno 43 Carolum Quintum in der Polizeiordnung[115] approbiert« worden sei. Auch hätte der Rat diese Kunst des Meistergesangs bestätigt und zugelassen, und niemals seien geistliche oder weltliche Komödien ohne Zustimmung der Oberen Schulherren gehalten worden. Beides, Meistergesang und Komödienspiel, gereichten nicht allein zu Gottes Ehre, sondern auch zu jedermanns Besserung, zu »lust vnd liebe der zuhörer«.

Die nun folgenden Wechselschriften vermitteln ein lebendiges Bild von den sich ankündigenden Krisenzeichen, der schwindenden Anerkennung der meistersingerlichen Kunst.

Ein halbes Jahrhundert hatten sich die Meistersinger in Kirchen betätigt, nun verteidigen die Kirchenpfleger die Heiligkeit des Ortes[116] gegen die Profanierung durch Singschulen und Komödienspiele. Wie andere evangelische Kirchen und Predigthäuser sei auch diese Kirche dem Gottesdienst gewidmet; hier würde wöchentlich Gottes Wort gepredigt und die heiligen Sakramente erteilt. Die Meistersinger hätten in der Kirche aber nicht allein ihre Gesänge zu Gehör gebracht, sondern auch Comödien gehalten und bei solchen »allerley leichtfertiges Spiel vnd fassnachtbossen üben vnd treiben lassen«, zum Ärgernis und Mißfallen mancher christlichen Leute. Sie hätten »ex simile loco sacro« ein »profanum« gemacht, die Kirche »verunseubert vnd verderbt« und »sogar des altars nicht verschont«.

Demgegenüber betonen die Meistersinger[117] wiederum den geistlichen Inhalt ihrer Gesänge und verteidigen ihre »schönen, lehrreichen, unärgerlichen Historien«, welche lediglich der Fortsetzung göttlichen Wortes dienten. Die »qualitates agentium personarum« (prodigus, Tyrann, Heiliger etc.) sind

nach Meinung der Meistersinger durch die Art der Historien bedingt. Der Zuhörer könnte sich ebensowenig darüber ärgern wie über die Predigten, die von Pharaos, Sauls usw. Tyrannei handeln, weil er ja auch die folgende Strafe am Ende augenscheinlich wahrnehme. Nur wenige Zuschauer bildeten sich daher ein Ärgernis ein, vielen hunderten dagegen reichten solche lebendigen Spectacula zur Besserung ihres Lebens. Aus diesem Grunde hätten die Schulherren und Pröpste diese Kirche auch zum exercitio der Singschulen und Comödien freigegeben. Das Tanzhaus dagegen, um welches die Meistersinger wegen des großen Zulaufs nachgesucht hätten, sei ihnen abgeschlagen worden, da sie »hierzu an St. Jacobs Kirch ain guet Ort« hätten. So bitten sie denn den Rat, sie noch länger in der Kirche zu gedulden, da der Meistergesang und »dergleichen gaistliche exercitia in öffentliche Wirtshäuser nicht gehörten«.

Dies alles wollen die Jakobspfleger jedoch nicht gelten lassen. In einer »beschliesslichen antwort«[118] erklären sie alle Exerzitien der Meistersinger für ein »certamen pro victoria und spectacl«, bei welchem es nur darauf ankäme, »welcher die Cron bekomme vnd den sig erlange vnd behalte, welche victoria aber von natur eyn Insolentiam und superbiam mitt sich bringt«. Alles »gaystliche Wesen« würde »alleyn in eyn weltlich spectacl bewendert«. Die Meistersinger wollten lediglich »vil spectatores bekommen vnnd iren ruhm und lob sampt dem nuz von ihnen verlangen«. Ihre Spectacula stellten sie weit mehr zu »selbsaigenem Nutz vnd Ehr als zu gaistlichen sachen« an.

Von den Comödien sollten die Meistersinger »noch vil weniger alls vom gesang meldung thon«. Insbesondere die »fassnachtsbossen« hätten gutherzige christliche Gemüter in Erregung versetzt. Auch sei viele ungezogene Jugend in die Kirche gekommen und hätte sie verwüstet, so daß viel mehr Leichtfertigkeit und Zerstörung guter Sitten zu erwarten sei, »zur geschweige, dass der menschen gemüter gebessert« würden. So wurde nach Meinung der Kirchenpfleger »ex loco sacro« ein »Theatrum«, das nicht in die Kirche gehöre. Insbesondere kritisieren sie auch das Überhandnehmen des Comödienspiels, gegen das sich die Vorgeher der Meistersinger in ihrer Eingabe an den Rat vom Jahre 1575[119] selbst schon gewehrt hatten, und betonen, daß den Meistersingern früher nur selten die Abhaltung einer Comödie bewilligt worden, die Sache aber seit einiger Zeit in Mißbrauch gekommen sei.

Die Entscheidung des Rates fiel gegen die Meistersinger aus. Zwar findet sich in den Akten kein Decret, doch weisen die Kirchenpfleger in der Stellungnahme zu einer Supplication[120] des Schulmeisters David Abel vom 25. Februar 1589, worin er um die Überlassung der Jacobskirche für ein Spiel nachsuchte, darauf hin, daß »bey wenig Jaren die Maistersinger mit ihren Comedien aus der Kirche abgeschafft« worden seien.

So zogen die Meistersinger nach der Chronik von der Barfüßerkirche auf den Roßmarkt, den »Höchstets Stadel«, 1591 in des »Doctor Stenglin Sta-

del«, von dort zum »Schenkhen« und 1594 in des »David Welsers Stadel«. Aus einer Supplication der Meistersinger vom März 1592[121] ist ersichtlich, daß sie zu dieser Zeit einen Stadel aus dem Besitz Anton Fuggers mit den Stadtpfeifern teilen mußten, weshalb sie noch einmal den allerdings vergeblichen Versuch unternahmen, für ihre Exercitien wiederum die Genehmigung zur Benützung der Jacobskirche zu erlangen.

Die Abschaffung der Singschulen und Comödien aus den Kirchen war eine Erscheinung, die auch andernorts festzustellen ist. Nürnberg folgte mit dieser Maßnahme einige Jahrzehnte später. Dort eiferte die Geistlichkeit ebenfalls in solchem Maße gegen die Profanierung, daß der Magistrat sich veranlaßt sah, den Meistersingern die weitere Benutzung der Kirche bei St. Martha im Jahre 1614 zu verweigern.[122]

Aber auch in den Kreisen der Meistersinger selbst kündigten sich bedenkliche Zeichen des Verfalls an. So klagt Hans Sachsens Jünger Adam Puschmann,[123] daß »verklainerung dieser Kunst nicht aleine gespuret wirt bey denen, welche die Singekunst nicht versten, Sondern auch bey denen, welche sich dieser Singekunst anmassen ond gebrauchen, Solcher gestalt, Wen sie spaltung Zank und Hader onter jhnen selber anrichten, weil einer jeder mer als der ander wissen wiel, Und tun es furnemlich diejenigen, welche wenig in dieser Kunst erfaren sind ond von jhrem grunde niemals haben hören sagen, weniger den selbigen gelesen. Die selbigen grübeln in dieser Kunst ongründlich, fingieren ihn selber Straffartikel nach ihrem gefallen ond eygenem Guttunckel, Es sey gleich den Regeln der Ersten 12 Meister zu wieder oder nicht, Deutten sie alles nach jhrem Nerrischen guttunckel, sam sey es recht«.

Nichts könnte diese Situation eindringlicher vor Augen führen als der Streit, der im Juli 1592 unter den Meistersingern in Augsburg entbrannte, als sechs Angehörige der Gesellschaft, Johann Spreng, Georg Danbeck, Daniel Ost, Georg Hartmann, Heinrich Herman und Jonas Ridinger, beim Rat mit einer Supplication um Abänderung der Schulordnung einkamen.

Es waren überwiegend prominente Mitglieder, welche diesen Vorstoß unternahmen; Spreng, der Angesehenste der ganzen Schule, Danbeck und Herman waren Notare, Danbeck und Daniel Ost zählten überdies zu den zwölf ersten Augsburger Meistern, von welchen die beiden bedeutendsten, Seb. Wild und Onuphrius Schwarzenbach, bereits gestorben waren.

Die Gegenseite, die Merker und Büchsenmeister von »mehrerer Gesellschaft von Meistersingern«, unter der Führung des Schulmeisters Abraham Schädlin,[124] lehnten in einer Eingabe an den Rat[125] das Vorgehen der sechs als »vnnothwendig firgeben« ab. Mit der Forderung der sechs, die für diese Supplication Verantwortlichen möchten alle namentlich unterschreiben, ist der Streit vorerst zu Ende, um dann im Jahre 1600 gewaltig wieder aufzuleben. Jonas Ridinger war inzwischen in das Lager Schädlins abgeschwenkt, Danbeck fungierte zusammen mit Ulrich Rößlin als Merker. Im Oktober führ-

ten nun Schädlin und Ridinger beim Rat einen heftigen Angriff[126] gegen die Merker und Büchsenmeister: Diese hätten sich mit zwölf anderen, die nicht einmal die ältesten gewesen seien, über die vom Rat 1561 confirmierte Ordnung gesetzt und eine neue, statt mit der ganzen Gesellschaft, mit den zwölfen approbiert, die dann »merertayl« wieder von ihnen abgetreten seien. Diesem Vorwurf folgen eine ganze Anzahl weiterer Angriffe wegen angeblicher disziplinarischer Verfehlungen, wie »Zergentzung der Cron«, Veruntreuung von Geldern usw.

Gegenüber diesen Vorwürfen rechtfertigen sich die Vorgeher durch ihren Wortführer Dannbeck mit der Feststellung, daß der größere Teil der Gesellschaft sie gebeten hätte, die alte Tabulatur mit Beispielen zu erklären und zu erläutern, weil sie »auss mangel der Exempel fast bey allen reglen finster vnd schwer zu versteen sey, auch damit das hiesige Gedicht andernorts, da das maistergesang veblich gebraucht vnd auf vnsere schulordnung ein sonderes aufsehen gehabt würdet, an dem gemerkh besteen möcht«. Diesem Begehren hätten sie stattgegeben. Bei der Wahl seien ihnen noch zwölf beigegeben worden, welche sie für die »verständigsten des gesanges« gehalten und denen sie daher die neue Tabulatur erläutert hätten. Diese Erläuterung wollten sie ursprünglich dem Rat »ad confirmandum« anheimstellen. Nachdem sie aber gemerkt hätten, daß dies etlichen nicht annehmlich sein würde, wollten sie es nunmehr bei der alten Tabulatur belassen. In scharfen Worten (»hässige rachgierigkeit« etc.) weisen die Merker auch die übrigen Angriffe zurück. Immer hitziger tobt der Streit. Der nochmaligen, klugen Forderung Dannbecks, »Ire berümbte eltiste mit Consorten« sollten sich »frey offentlich darinnen benennen vnd vnderschreiben«, weichen Schädlin und Ridinger in einem »beschließlichen Bericht«[127] mit der Begründung aus, sie könnten nicht 100 Personen zusammenrufen, welche sich auch niemals eine Unterschrift abtrotzen lassen würden. Nachdem ihnen jedoch per Decret[128] vom 21. November 1600 vom Rat die Verpflichtung auferlegt worden war, »Ire consortes sampt vnd sonders vnderschreiben zu lassen«, fand das Hin und Her der Streitschriften schließlich ein Ende mit einem sehr langen Gegenbericht[129] Dannbecks, der nochmals in ausführlicher Weise die alten Argumente rekapituliert und die Notwendigkeit einer Änderung vieler Artikel der Schulordnung mit der Veränderung der Zeit und der Orte, die großen Zins erforderten, begründet. Die Korrektion und Erläuterung der »alten onausfürlichen tabulatur« hätten sie auf Begehren gemacht, weder um Geld noch aus Ehrgeiz, und sich auch erboten, die Tabulatur aus freien Stücken fallen zu lassen, wenn die Mitglieder der Gesellschaft nicht mehr nach der Kunst und Zier singen wollten.[130]

Noch einige wesentliche Punkte berührt das Schriftstück. Schädlin, der allmählich in Bedrängnis gekommen war, suchte durch verschiedene Angriffe auf die Gegenpartei seine Situation zu verbessern. So kritisierte er die Ab-

sicht Dannbecks, die Comödie von den zwölf alten Meistern des M. Cyriacus Spangenberg aus Straßburg aufzuführen, welche die Sage von der Approbation des deutschen Meistergesangs durch das Privileg Ottos I. im Jahre 962 behandelt, wegen deren »vnergründlichen Berümens der Approbation vnd Confirmation des Teutschen Maistergesangs«.[131]

Dies war offenbar ein Verzweiflungsakt Schädlins, der damit eine Überzeugung erschüttern wollte, die längst Gemeingut aller Meistersinger geworden war. Aber die Merker fanden es erstaunlich, »daß Schädlin die Comedi von den 12 Maistern so hoch verkleinert und für ein fabelgedicht anziehen« darf, da er hiervon anno 91 selbst der Meinung gewesen sei, »wie beyliegend extract mit litera B ausweist«. Dieser Extract[132] enthält vier Sätze Schädlins, mit denen er sich selbst zu der alten Sage bekannt hatte.

Auch die Verwendung des »Zwinglischen Buches« als Grundlage für die Texte der Meistergesänge warf Schädlin den Merkern vor und wollte sie damit wohl des heimlichen Calvinismus[133] bezichtigen. Die Merker gaben zu, daß das Zwinglische Buch, die Deutsche Zürchische Bibel, welche »durch sy verklainerlich gemaint würdet«, vor einigen Jahren von der Gesellschaft gebraucht worden sei. Nachdem sich aber im Gemerk wegen fremder Sprachen »der alherkomenden singer allerhand Irrung zuegetragen«, hätte man auch vor etlichen Jahren »die wittenbergische translation darzu gekaufft, darnach man in allegirung der text vnd capitels, In ainer oder der Andern an dem gemerkh zu geen pflegt«.

Den ganzen Streit beendete schließlich ein Ratsdecret vom 7. Dezember 1600, durch welches »Jonae Ridingern und Abraham Schädlin ihr vngebür ernstlich verwiesen vnd sy gegen vermelten Merkhern vnd Bichsenmaistern zum abbitten für die Strafherren gewisen werden«.

Der Streit muß sehr viel Staub aufgewirbelt haben, sogar in der an sich sehr knappen Chronik wurde er erwähnt: »... darnach hat der Abraham Schedlin ein handel angefangen, das die Gesellschaft darnider ist gelegen. Da hand im etlich Singer darzu gehollfen, die haben wider die gesellschaft supplicirt.«

Dannbeck ging aus diesem Zwist zwar als Sieger über die Methoden seiner Gegner hervor, aber seine geplanten Abänderungen konnte er nicht durchsetzen. Erst am 27. Januar 1611 wurde eine neue Schulordnung vom Rate approbiert.

Diese neue Ordnung[134] entspricht im wesentlichen der alten von 1561. Die Änderungen sind ersichtlich aus dem Exemplar,[135] das die Meistersinger dem Rat mit der Bitte um Ratification eingereicht hatten.

Der mit schwarzer Tinte geschriebene Inhalt ist gleichlautend mit dem der alten Ordnung. Die Sätze, welche die Meistersinger dem Rat zur Eliminierung vorschlugen, sind mit roter Tinte unterstrichen, die Änderungsvorschläge der Meistersinger ebenfalls mit roter Tinte »in margine« geschrie-

ben, die Korrekturvorschläge der censierenden Oberschulherren jeweils auf den Rand geklebt.

Letztere betreffen eine verschärfte Kontrolle der Gesellschaft durch den Rat. So wurden die beiden ersten Artikel dahin abgeändert, daß die Merker- und Büchsenmeisterwahlen nur in Gegenwart eines vom Rat hierzu verordneten Herrn stattfinden durften und die gewählten Vorgeher ihren Eid nicht mehr der Gesellschaft, sondern diesem Ratsverordneten zu leisten hatten. – Das Vertrauen des Rates in die Zuverlässigkeit der Gesellschaft schien erschüttert.

Auch die Meistersinger selbst schlugen verschärfte Bestimmungen in mancherlei Beziehung vor. Nachdem sie mit ihren Abänderungsvorschlägen für die beiden ersten Artikel lediglich eine Erhöhung der Zechgebühren und einige Erleichterungen für die Merker und Büchsenmeister zu erzielen hofften, waren ihre Wünsche hinsichtlich der Aufnahmebedingungen des sechsten Artikels wesentlich einschneidender. Während ein fremder Singer, der sich an den Singschulen beteiligen wollte, bisher lediglich eine Gebühr von 6 Kreuzern zu entrichten hatte, sollte er nunmehr nachweisen, daß er »das Maistergesang an denen ohrten bescheinlich erlernet vnd gebraucht«, und überdies eine Gebühr von 30 kr. entrichten.

Mit diesen Erschwerungen wollten sich die Meistersinger offensichtlich vor Singern schützen, die sich nicht des Gesanges wegen an die Gesellschaft heranzumachen gedachten.

Der Zulauf zur Schule muß überhaupt zu Beginn des 17. Jahrhunderts besonders stark gewesen sein, denn die Meistersinger standen in erhöhtem Maße vor den Problemen, die ihnen schon 1575 zu schaffen gemacht hatten,[136] wie aus den Abänderungen des sechsten Artikels weiterhin hervorgeht:

»Vnd nach dem sich eine Zeit hero, die anzal der Jungen Singer sehr gehaufft, vnd darneben befunden, dass Ihr etlich mehr darumben, das Sie der Gesellschaft Vorthail Zue geniessen haben, dann das Maistergesang zu ueben, oder sich der Comedien gebrauchen, In die Gesellschaft der Maistersinger begeben vnd einschreiben lassen, Als sollen sich die Merkher vnd Püchsenmaister mit den andern Singern, allzeit bey der Järlichen wahl einer gewissen anzal, wie vil Nemlichen, das vorsteende Jar über In die Gesellschaft aufzunemen sein möchten, nach gelegenheit selbsten vergleichen. (Doch sollen, wie bisshero, der Maistersinger Sön, In solche anzal nit gerechnet werden.) Sovil aber die Lehrmaister betrifft, Solle auch durch dieselbe, das Los gebraucht, vnd derjehnige so ein lehrenbuben gelehret, das folgende Jahr zu dem Los nit gelassen werden.«

Die übrigen Abänderungsvorschläge der Meistersinger betreffen überwiegend verschärfte Disziplinarbestimmungen, die sich durch den großen Zulauf zur Schule als notwendig erwiesen, sie sind aber in ihren Einzelheiten nicht wesentlich.

Daß auch an der Tabulatur Veränderungen vorgenommen wurden, ist unwahrscheinlich. Das von den Meistersingern mit den Abänderungsvorschlägen eingereichte Exemplar der Schulordnung schließt mit dem Vermerk: »hernach volgen die straffen der vnkunst.« Damit ist die alte Tabulatur von 1561 gemeint, die demnach unverändert der Schulordnung von 1611 angegliedert worden sein müßte.

Diese Tabulatur enthält die Strafen für die Verstöße gegen die Prosodie des Meistergesangs. Es würde den Rahmen unserer Betrachtung sprengen, hierauf näher einzugehen. Lediglich der Artikel »Von Thönen« ist hier von Interesse; von ihm soll im zweiten Teil gehandelt werden.[137]

Gab die neue Schulordnung den Meistersingern die Möglichkeit, sich gegen den allzugroßen Zulauf zur Schule durch einen numerus clausus zu schützen, um den Meistergesang nicht seinem eigentlichen Zweck zu entfremden, so verfolgt der bereits erwähnte Artikel von 1614,[138] welcher bestimmte, daß niemand aus der Meistersinger-Gesellschaft in Zukunft für sich selbst Comödien abzuhalten befugt sein sollte, ähnliche Zwecke. Dem Übereifer des einzelnen mußte gesteuert werden, das Gemeinschaftsgefühl gewahrt bleiben.

Um die gleiche Zeit entstanden auch jene großen Liedersammlungen, welche als Cod. Aug. 218 und 219 auf der Augsburger Stadtbibliothek aufbewahrt werden. Es war die Zeit, da gute, alte Meistersinger allenthalben sich bemühten, ihrer Kunst neuen Auftrieb zu verleihen, sei es durch Aufzeichnung der Lieder, sei es durch neue Codifizierung der alten Regeln.[139]

In Nürnberg arbeiteten Hans Glöckler und Philipp Hager 1616 eine neue Tabulatur aus. Schon vorher hatte Adam Puschmann, der Autor des »Gründlichen Berichts des Teutschen Maistergesangs«, dem wir wesentliche Kenntnisse der meistersingerlichen Kunst verdanken, seine Tabulatur verfertigt, von welcher sich der Nürnberger Georg Hager[140] »durch ein kneblein« eine Abschrift anfertigen ließ. In der Vorrede zu seinem »Teutschen Maisterliederbuch«[141] von 1600 (der jetzigen Dresdner Hs. M6) bemerkt Hager: »Hernach hab ich darzu Binden lasen des Adam Buschmann sein Tabulatur, die er doch aus der Nürnberger so wol als aus der Augspurgischen und Straßburgischen vnd anderen Tabulaturen genumen hat vnd herangezogen.«

Von den Meistersingern, die zu Anfang des 17. Jahrhunderts in Augsburg hervortraten, ist zu nennen Benedikt Hofer,[142] der im Gemerkbuch 14mal als Krongewinner genannt wird; ferner Johannes Genicher,[142] der Schreiber des Cod. Aug. 219. Sein dieser Sammlung vorausgehender Lobspruch über den Psalter Davids wurde bereits erwähnt. Fruchtbare Dichter waren weiterhin Daniel Stehelin[142] und Hans Heinrich Windbusch.[142]

Aber der Meistergesang erlebte nur noch einmal eine kurze Scheinblüte, bis ihm die Notzeiten des Dreißigjährigen Krieges einen entscheidenden Stoß versetzten.

8. Der Niedergang des Meistergesangs

Aus der Zeit des Dreißigjährigen Krieges liegen nur sehr wenig Akten vor. Im Jahre 1619 war den Meistersingern wegen der Zeitläufte »ain stillstand mit agirung der offenen Comoedien angezaigt« worden.[143] Offenbar bezog sich dieses Verbot auch auf die Singschulen, denn auf eine Eingabe an den Rat um Bewilligung der »exercitii Irer Comedien vnd singschuelen« fanden die Meistersinger die Unterstützung der Oberschulherren für die Spiele, »wann ire Comedien Gaistliche materi« behandelten, desgleichen für die Singschulen, »da andere kurtzweilen aingestellt« sei. Ein Ratsdecret liegt wiederum nicht vor, doch berufen sich die Meistersinger in einem Gesuch vom Jahre 1681[144] darauf, daß im Dreißigjährigen Krieg kein Verbot des Comödienspiels bestanden hätte. Trotzdem sind nur zwei Supplicationen aus der Kriegszeit vorhanden, eine um die »Bewilligung aines aufzuges – bei der Salzfertiger vorhabendem Rit« (der dabei geplante Triumphwagen ist in einem vier Seiten langen Gedicht beschrieben), sowie eine aus dem Jahre 1629 um Genehmigung der Aufführung einer Comödie,[145] nachdem die Meistersinger »seit 2 Jaren, alls die Infection grassirte, mit agirung der Comedien vnd exercitien von selbst aufgehört« hatten.

Die Singschulen erfuhren jedoch im Dreißigjährigen Krieg zunächst keine nennenswerte Einschränkung, wie aus dem Gemerkbuch ersichtlich ist, wenn sie auch »gemeiniglich nur monatlich gehalten, auch ausser vns den Meistersingern selbsten von gar wenig anderen auch offenmalen kaum von 12 Persohnen besuecht worden«. Von 1627 ab ist jedoch ein rapides Nachlassen der Singschulen festzustellen, in manchen weiteren Kriegsjahren sind nur ein oder zwei vermerkt, im letzten Kriegsjahr fand überhaupt keine statt, erst 1652 wieder eine einzige. Von da ab spielte der Meistergesang bis zu seinem Ende in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts nur noch eine ganz untergeordnete Rolle.

Aus den Akten ist die Geschichte der Meistersinger erst wieder vom Jahre 1649 ab zu verfolgen, als der Rat eine Abänderung der Bestimmungen über die Wahl genehmigte.[146]

Bis dahin konnte bei der jährlichen Merker- und Büchsenmeisterwahl jeder Angehörige der Gesellschaft gewählt werden. So gelang es häufig jungen Singern, durch allerhand Versprechungen in die Ämter der Vorsteher eingesetzt zu werden, gleichgültig, ob sie dazu tauglich waren oder nicht. Oft wußte man schon vorher, wer gewählt werden würde. Um diese Mißstände abzustellen, wurden die Meistersinger vom Rat ermächtigt, acht taugliche Männer, je vier zum Merker- und Büchsenmeisteramt, vorzuschlagen, von welchen dann gemäß der Ordnung je einer zu jedem Amt erwählt werden sollte, wie das bei den Schützen und anderen Gesellschaften bereits üblich war.

Von den wirtschaftlichen Folgen des Dreißigjährigen Krieges blieben selbstverständlich auch die Meistersinger nicht verschont. In den Zeiten des großen Geldmangels war »der arme Seckhel des hl. Allmosens erschöpfft«,[147] die Ausgaben überwogen die Einnahmen bei weitem, wodurch die Älteren des Almosens gezwungen wurden, nach neuen Einnahmequellen Umschau zu halten. So wurden sie schließlich durch ein Decret vom 18. Februar 1651 ermächtigt, vor Beginn jedes Komödienspiels einen halben Kreuzer von jedem Besucher für das Almosen einzufordern. Vergeblich klagten die Meistersinger, daß die Einnahmen der Komödien häufig die Unkosten nicht deckten und daß infolge der neuen Bestimmung »ville Persohnen, darunter Dienstbotten, Handwercksgesellen vnd gemaine Leut wieder gegangen« seien, wodurch sie großen Schaden gehabt hätten. Es verblieb bei dem Decret.

Mehr Erfolg hatten sie mit der Bitte,[148] »Ir exercitium vor untergang vnd Ruin zu schützen«, da sie »vmb vilen aufkomenden agirens willen, so ausser vnserer gesellschaft beschicht«, nicht mehr auf ihre Unkosten kämen.

Die Oberschulherren gaben zu, daß das Comödienspielen in Privathäusern »eine Zeit hero gegen vorige Jahren zugenommen« hätte und empfahlen dem Rat, in Zukunft »kaine Actiones, Comedien oder Tragedien, Sie haben Nahmen und Inhalt wie sie wollen, von privatburgern in ihren Häusern oder sonsten, ausser Fruehlings- und Herbstzeit« mehr zu genehmigen, was der Rat denn auch durch Decret vom 13. Dezember 1650 verfügte. Trotzdem mußten die Meistersinger ihr Privileg für die Haltung von Comödien zäh verteidigen. Immer mehr Bürger und auswärtige Schauspielgesellschaften bemühten sich um Concessionen für Aufführungen, Bürgerssöhne versuchten, sich mit vagierenden Comödianten zu verbinden. Sogar einer aus den Kreisen der Meistersinger selbst, namens Adolph Krieger, faßte den Plan, mit zwei fremden Tanzmeistern eine neue Gesellschaft aufzurichten,[149] was den Rat veranlaßte, »dem Adolph Krieger et consortes anzuzeigen, wann sie mit frembden Compagnien agiren wollen, dass sie – – der Maistersinger Compagnie sich begeben sollen«.

Die Konjunktur des Comödienspiels im 17. Jahrhundert reizte die Erwerbsgier der Bürger, berufener und unberufener. Der originellste Fall ist der des Schuhmachers Salomon Idler, welcher auf alle mögliche Weise sein Glück versuchte, sogar vom Perlachturm gedachte er herabzufliegen. Sein Gesuch vom Jahre 1665,[150] mit etlichen Bürgerssöhnen Tragödien und Comödien aufführen zu dürfen (u. a. sogar »König Lier auss Engelland«), kommentierten die Meistersinger in einer zynischen und amüsanten Eingabe an den Rat mit der Bemerkung, daß das Komödiantenhaus »Inn diser Kunst wolerfarenen Agenten gebührt, es könnte im der name Dess fliegenden Schuesters orth oder theatrum gegeben werden«.

Noch mancher Fall ließe sich anführen, doch wollen wir uns wieder dem Schicksal des Meistergesanges zuwenden.

Die verschiedenartigen Interessen der Singer und Agenten führten in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zu unhaltbaren Zuständen. Die Gesellschaft geriet in »starke Decadenz«, die besten Agenten sonderten sich ab, die Aufführungen wurden als zu schwach befunden. So versuchte man durch eine Umorganisation der Gesellschaft einen modus vivendi zu schaffen und einigte sich am 4. Februar 1679 versuchsweise dahin,[151] Meistergesang und Actionen dergestalt voneinander zu trennen, daß die Singer bei ihren alten Ordnungen, Rechten, Frei- und Gewohnheiten gelassen und »mit denen Actionen ausser denen, so zugleich singer und agenten sein wollen, lediglich nichts zu tun, hingegen auch die agenten ihnen nichts einzureden haben« sollten. Um den dauernden Streitigkeiten ein Ende zu setzen, wurden die Agenten verpflichtet, aus ihrer Kasse, aus welcher bisher auch die Kosten des Gesanges bestritten worden waren, zu »dessen fernrer Conservation« den Vorgehern der Meistersinger jährlich 25 fl. zu ihrer Disposition zu übergeben. Beide Teile, Singer und Agenten, sollten wie bisher den beiden Deputierten über die Meistersinger-Ordnung unterstellt bleiben, welchen seit 1665 anstelle der vier Oberschulherren die Beaufsichtigung der Meistersinger oblag. Als Mittelsmann wurde ein Direktor ernannt, aus Sparsamkeitsgründen die Zahl der Vorsteher verringert »und für dieses Jahr denen Singern nur ein Mercker und ein Büxenmaister durch ordentliche gewohnliche und von den Singern allein vollziehende wahl – – – und diesem noch ein Bixenmaister auss denen Agenten durch eine von den Agenten allein Vornehmende Wahl zugestellt«. Diese neue »auss Maistersingern und anverwandten aufgerichtete Agentencompagnie« wurde vom Rat bestätigt, unter der Voraussetzung, daß nur geistliche und auferbauliche Stücke präsentiert würden.

Der gleichen Zeit wie das eben erwähnte dürfte ein weiteres Schriftstück[152] angehören, welches ganz ähnliche Vorschläge enthält. Vermutlich stammt es von der Hand der Almosenherren, denn es ist in ihm der Sorge Ausdruck verliehen, daß durch die Abnahme des Meistergesangs auch das Almosenamt in Mitleidenschaft gezogen werden könnte. Die dem Schriftstück mit Bleistift hinzugefügte Jahreszahl 1715 ist unter keinen Umständen richtig, da es den Vorschlag enthält, das Almosenamt solle das Comödienhaus in der Jacobervorstadt,[153] welches zu eng und »zur accomodation fürnemer Personen unbequem« sei, quittieren, und den sogenannten Meistersinger-Stadel von Herrn Bürgermeister Imhof »in bestand nehmen«.

Dieser von den Meistersingern im Jahre 1630 käuflich erworbene Stadel war jedoch bereits im Jahre 1703 während der Beschießung Augsburgs im Spanischen Erbfolgekrieg ein Raub der Flammen geworden.[154] Der erwähnte Imhof hatte ferner das Amt des Bürgermeisters nur bis 1699 inne und amtierte von diesem Jahre ab als Stadtpfleger, was damals den höheren Rang

bedeutete.[155] Dementsprechend kann das Schriftstück nur aus der Zeit vor 1699 stammen.

Die Singer waren längst von den Agenten abhängig geworden, der Gesang in den Hintergrund gedrängt. Nur einzelne Idealisten wie Esaias Nigges, der sich als Singer und Agent betätigte, und Lucas Schütz, erhielten ihn am Leben, sowie auch der bereits 1630 im Gemerkbuch als Singer aufgeführte Michael Schönhut, der noch 1675 mit der Bemerkung geehrt wurde: »gewan in seinem hohen Alter die Cron. Gott geb im guete gesundheit vnd nach dieser vergencklichen Cron die Ewig und Vnvergenckliche Cron.«

Aber im Gemerkbuch ist seit 1658 nur alle zwei bis drei Jahre eine Singschule verzeichnet, die letzte 1701. Trotzdem fanden auch in den folgenden Jahren immer noch einzelne Singschulen statt. So suchten 1712 die »Vorgeher der Gesellschaft und Consorten« beim Rat um die Erlaubnis[156] nach, das durch Kriegsunruhe unterbrochene exercitium des Meistersingens und Comödiehaltens wieder fortführen zu dürfen, was ihnen am 9. Juli auch bewilligt wurde.

Die Akten enthalten eine Anzahl von Schriftstücken, welche ein vortreffliches Bild von dem Widerstreit der Meinungen hinsichtlich der Weiterführung oder Einstellung des Meistergesangs, den fortschreitenden Auflösungserscheinungen innerhalb der Gesellschaft und dem zähen Kampf der alten Singer um ihre Kunst vermitteln. Manchen dieser Schriftstücke fehlt Unterschrift und Jahreszahl, doch läßt ihr Inhalt darauf schließen, daß sie dem zweiten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts zuzurechnen sind.

Der Rat schien die meistersingerliche Agentencompagnie fördern zu wollen, die Agenten wurden als eine Art Stadtcomödianten angesehen. Bereits am 20. Juli 1690 war ein Decret ergangen, das allen fremden Compagnien vom Bartholomäustag an bis einschließlich Pfingsten das Agieren gänzlich untersagte und den Meistersingern die Montage als Spieltage einräumte. Das bereits oben erwähnte Decret von 1712 dehnte die Spielberechtigung noch auf den »kindlenstag, oster- und Pfingstdienstag, nicht weniger auch auf Martini« aus.

Die Singer waren durch diese Bevorzugung der Agenten in noch größere Bedrängnis geraten. Im Jahre 1715 brachen neuerliche Differenzen aus, welche Vorschläge zu noch stärkerer Separierung der Singer und Agenten zur Folge hatten. In einem Schriftstück, betitelt »Enderungspuncten bey den Meistersingern, so dermalen noch zu verschweigen«[157] wird vorgeschlagen, zwei Merker zu Vorstehern des Gesangs »ohne aspect« auf die Actionen zu erwählen, ebenso zwei Vorsteher »zu den Comedien«.

Gleichzeitig reichten die Ordnungsherren beim Rat ein Schriftstück mit 23 Artikeln ein,[158] das sehr ausführliche Vorschläge zur Verbesserung des Comödienspiels enthält (Befugnisse der Vorsteher, Regelung der Proben usw.), da die Meistersinger-Ordnung »nicht sowohl auf die Actiones als das

alte Maistergesang gerichtet« sei. Für unsere Betrachtungen ist hauptsächlich der letzte Artikel von Interesse: »... Weilen auch das alte Meistergesang bey diesen Zeiten dergestalt ins Abkommen geraten, daß dasselbe wenig oder fast gar keinen Nutzen der Gesellschaft schon eine geraume Zeit her getragen, gleichwohl aber jährlich ziemlich große Unkosten verursacht, so von der Actionen Einnahme bezalt werden muessen, als soll zwar die sonst järliche gewonliche fünf Zechen, als nemlich die Cronschuel, Singbad, Wahl, Neujahr und Hosenbandts Zech (?),[159] zu ferners unterhaltung des gesangs, wofern einer oder der andre agent dasselbe zu erlernen belieben truege, inskuenfftig auch bewilligt seyn, doch daß für jede derselben nicht mehr als fl. 5 und also jährlich in allem fl. 25 darauf gewandt werten sollen ...«

Auch die Singer und Agenten waren bemüht, eine Einigung zu erzielen. Im September 1717 kamen sie um eine Verfügung beim Rat ein, in Zukunft wieder gemäß der Meistersinger-Ordnung eine öffentliche freie Wahl[160] im Beisein der Deputierten ohne Präjudiz der Parität vornehmen zu lassen.[161] Wie früher sollten je zwei Meistersinger und Agenten erwählt werden und die beiden ältesten jährlich wieder abtreten.

Auf dieses Gesuch beriefen sich die Meistersinger und Agenten noch einmal im Januar 1718 in einer weiteren Eingabe,[162] in welcher sie um Approbation der Vergleichspunkte baten, auf die sie sich der Ordnung gemäß geeinigt hätten:

»erstlich sollen die Meistersinger und Agenten von beyden Religionen[163] sich friedlich miteinander verstehen und so unter bemelten Maistersingern einige taugliche Personen wären, welche Lust zum agieren hätten, kein Part, so vor sie tauglich, versagt oder geweigert werden.

Anderens, Solle alle zwey Jahr eine ordentliche Wahl vorgenommen, und jedesmahl zwey Actores und so viel Maistersinger zu Vorstehern gewählt werden – unter welchen vier alsdann, weilen noch wenig katholische dermahl vorhanden, wenigstens einer der Catholischen Religion zugethaner Agent oder Maistersinger[164] zu wehlen ist.«

Schließlich sollen den Meistersingern jährlich 8 fl. zu Behuf ihrer Sing- und Cronschulen von dem Gefäll oder den Comödien erlegt werden.

Trotz dieses Vergleichs kam es zu einem scharfen Briefwechsel[165] zwischen den Meistersingern und Agenten wegen der Zuständigkeit der Vorsteher. Die Meistersinger warfen den Agenten vor, sie wollten sich auch zu Prinzipalen über den Meistergesang aufwerfen; die Agenten dagegen beschwerten sich, daß die Meistersinger durch unrechtmäßiges Agieren den Vergleich gebrochen hätten. Es kam zwar zu keinem Bruch zwischen beiden Parteien, aber den Meistersingern drohte von anderer Seite Gefahr.

Die Almosenherren unternahmen mit Vorschlägen zu einer »Mutation«,[166] die mit den Meistersingern vorzunehmen sei, den Versuch, die Gesellschaft

ganz in ihre Hand zu bekommen und den Meistergesang völlig zum Erliegen zu bringen. Die Schwierigkeiten, die der Verwirklichung dieses Planes im Wege standen, sahen sie zunächst darin, daß die alten Singer auf ihre Gewohnheiten, Sitten und Rechte dringen und sich darauf berufen würden, die Kleider und »alles apparat« herbeigeschafft zu haben. Auch hieße es ihre Opposition herausfordern, wenn sie merkten, »daß ihr schönes Gesang nicht mehr würde respectirt« und durch Aufhebung ihrer Ordnung auch mit der Zeit das Singen auf dem Grab und die daher rührenden Zechen abkommen müßten. Um dieser Gefahr zu begegnen, sollten »die zuvor hartnäckigsten zu Vorgehern des Gesangs«, ohne jeden Einfluß auf das Comödienspiel, gemacht, ihnen das Gehalt aus der Agentenkasse bezahlt und jährlich 10 bis 12 fl. zur Unterhaltung der Singschulen zugesetzt werden. Auf diese Weise würde ihnen eine »conjunction mit den agenten« noch vorgespiegelt werden, das Singen mit den Alten aber allmählich absterben.

Ein weiteres Schriftstück, »allerhand Defect bey denen von Maistersingern»,[167] enthält dagegen noch einmal Vorschläge zur Rettung des Gesangs durch völlige Trennung der Singer und Agenten.

Erstlich wird auf den Übelstand hingewiesen, »Das die Meistersinger nicht von den Agenten, oder das gesang von dem agiren separirt« sei. Infolgedessen gingen zu viele Spesen auf die Singschulen, die alle aus der Agentenkasse bezahlt werden müßten. Der zweite Hauptdefekt sei Uneinigkeit und Unfreundlichkeit untereinander. Der dritte bestünde darin, »daß zuvil solche Vorsteher meistens erwehlet werden, die weder theatrum noch agiren« verstünden. Sie machten alles immer auf ihre alte unangenehme Meistersinger-Manier und könnten sich in vielen Sachen nicht vergleichen, »welches aber zu hoffen wäre, wann 2 Vorsteher separat bey dem gesang und 2 separat bey den Agenten wären«. Alle diese Mängel könnten abgestellt werden, wenn »das gesang vom agiren ganz separirt würde, und da ja die alten jenes unterhalten wolten (da es doch weder nuzlich noch beliebt ist), ihnen eigene Vorsteher gegeben würden, deren unterhaltung sowol als ander des gesangs unkosten aus der eigenen Sing- nicht Agenten Cassa genommen, und in Summa die Singer mit den Agenten nichts zu thun haben, sondern für ein eigen Corpus jedes derselben gehalten wurden«.

Ob diese Vorschläge eine Umorganisation der Gesellschaft zur Folge hatten, ist aus den Akten nicht zu ermitteln. Zu einer völligen Trennung kann es nicht gekommen sein, denn die Supplicationen erfolgten auch weiterhin im Namen beider Parteien. Aber wie dem auch sei, das Ende des Meistergesangs war nicht mehr aufzuhalten. Wohl ging im März 1733 eine Bitte der »burgerlichen Meistersinger und dero mit Actores« an den Rat, »Sie bey Ihren von so vielen Jahren hero und durch verschiedene Ratsdecreten erhaltenen freyheiten zu gewissen Zeiten Ihren Meistergesang und actiones aufführen zu dürfen, kräftigst zu manutenieren«. Auch findet sich eine noch-

malige Erwähnung des Gesangs in einer Supplication des Daniel Kieny von 1737 »namens gesamter Meistersinger und Actorum beiderley Religion«.[168] Kieny beruft sich dabei wiederum auf die uralten Freiheiten, »Singschulen und Comödien – eröffnen und aufführen dürfen«, doch bezog sich seine Supplication lediglich auf das Comödienspiel.

Im 16. Jahrhundert waren die Aufführungen eine Angelegenheit der ganzen Gesellschaft gewesen. Seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ging die Initiative in immer stärkerem Maße an einzelne Agenten über. Im Jahre 1733 beschwerten sich die Meistersinger, daß »bey einigen Jahren ungeziembter weys ausser der löblichen Gesellschaft sich einer hervorgetan, welcher weder Actor noch Meistersinger sich nennen kann, doch unser gnädig erhaltenen Decret zu unterdrücken getrachtet«.

Damit ist Heinrich Cassimir Purmann gemeint, welcher, nachdem ein Einigungsversuch mit der Gesellschaft fehlgeschlagen war, die Unterstützung der Deputierten fand, da er sich »in producierung der Comedien ziemlich geübet« hätte. Am 24. Dezember 1733 akzeptierte der Rat die Vorschläge Purmanns, welche dahin gingen, daß künftighin nur noch zwei Vorsteher, entsprechend den Grundsätzen der Parität einer von jeder Religion, bleiben sollten. Purmann als Katholik wurde im Amt gelassen, es mußte ihm aber »ein Evangelischer, welchen die Meistersinger derselbigen Religion zu erwählen haben, adjungiert werden«. Diese beiden Vorstände sollten das Recht haben, »nach ihrem belieben an denen ihnen erlaubten Tagen einige Stück aufführen und wann tüchtige Meistersinger oder deren Söhne vorhanden, selbige vor andern zu befördern und die partes auszutheilen, auch mit Ihnen einen gewissen Lohn zu accordieren«. Ferner wurde der Gesellschaft das Recht eingeräumt, von fremden Comödianten, die montags spielen wollten, drei Gulden zu fordern.

Purmann hatte schon seit 1723 regelmäßig die Konzession zur Aufführung geistlicher Comödien erhalten, teils im Baugartensaal, teils als Privatvorstellungen im »Hochgräflich Fuggerschen Saal«. Selbst in Kriegszeiten befürworteten die Deputierten[169] dergleichen Exhibitiones statt anderer »Betracht – andachts- und geistlichen lehrübungen«.

Nach Purmanns Tod führte seine Witwe die geistlichen Aufführungen fort, bis sie im Jahre 1741 ihre gesamte theatralische Einrichtung den sechs katholischen Stadtmusikanten überließ, welche unter Führung des Stadtmusicus Wagner die Aufführungen besorgten. Nach Wagners Tod im Jahre 1744 setzte seine Witwe Francisca die Aufführungen mit den Stadtmusikanten bis zum Jahre 1750 fort.

Den »Verburgerten Meistersingern und Actoren« dagegen war im Jahre 1742 auf eine Supplication, zwei Comedien zur Fastnachtszeit aufführen zu dürfen, welche sie damit begründeten, daß sie bereits im fünften Jahr keine

Concession erhalten hätten, der Bescheid zuteil geworden: »deferatur petito.«

Erst im Januar 1753 fanden sie noch einmal die Unterstützung der Deputierten,[170] allerdings unter Beachtung der größten Vorsichtsmaßregeln. Die Deputierten hatten wohl gute Gründe, den Meistersingern »zum überfluß zu verstehen« zu geben, »dass Sye nicht etwann ex tempore etwas unanständiges oder ärgerliches in ihrer action[171] sollen einfliessen lassen«. Diese Ermahnungen dürften jedoch wenig gefruchtet haben, denn im Jahre 1756 wurden die Meistersinger mit ihrer Bitte um Genehmigung der Aufführung »vier auferbaulicher moralischer Stück oder Comedien« ein für allemal abgewiesen.[172]

Erst Johann Friedrich Sartor und Josef Starckh et compagniones als Meisersinger fanden 1760 mit ihren Klagen, daß sie seit Jahren nicht mehr gespielt und »immer die frembten Comoedianten dahier in ersagtem Comedienstadel ihre Comoedien jedesmahl Ville Wochen andurch producirt« hätten, Verständnis bei den Deputierten.

Vom Jahre 1767 an erlebte ihre Schauspielkunst sogar noch einmal eine schwache Blütezeit. Im Februar richten die »inbenannten allhiesigen Bürger« an den Rat die Bitte, die schon vor 20 und 30 Jahren produzierten, nunmehr aber weit verbesserten Purmannschen geistlichen Tragödien wieder produzieren zu dürfen, und im Juli desselben Jahres boten sie »Regelmäßigste und von den berühmtesten Scribenten verfertigte durchaus und selbst in Wien approbierte und applaudierte Stücke« an.

Damit kam endlich ein Auftrieb in den veralteten Schauspielbetrieb und die Meistersinger erreichten, daß ihnen der Rat durch Decret vom 30. Juli 1767 gestattete,[173] »Montags und donnerstags, wenn anders auf solche Tage kein feyertag fällt, von Michaelis, bis auf den Advent, sodann vom Drei Königstage biss fassnacht, Lust- und Trauerspiele, in der fasten aber geistliche Stücke aufführen zu dürfen, wobey sie sich aller Erbarkeit und Bescheidenheit zu befleissen, alles unanständige zu vermeiden, und durchaus der Meistersinger-Ordnung gemäss zu verhalten haben«.

Entsprechend dieser Ordnung und dem Decret vom 24. Dezember 1733 wurde ihnen auch die Befugnis erteilt, von fremden Comödianten täglich drei Gulden einzufordern. Im Mai 1768 wurde diese Abgabe schließlich auf wöchentlich fünf Gulden, wenn aber ein oder mehrere Feiertage in die Woche fielen, auf drei Gulden festgesetzt.

Von 1738 ab nennen sich die Meistersinger in ihren Supplicationen häufig »namentlich verburgerte Actoren«, doch wurde offiziell die Bezeichnung »Meistersinger« noch einige Jahrzehnte beibehalten, wie auch die Meistersinger-Ordnung ihre Gültigkeit noch weiterhin behielt. Aber die Almosenherren wollten die alte Bezeichnung nicht mehr anerkennen. Gegen ein Decret vom 24. März 1768, durch welches ein Schauspieler Lepper ver-

pflichtet wurde, den Meistersingern drei Gulden für die Überlassung ihres Spieltags zu bezahlen, erheben sie Einspruch,[174] »denn die letztin aufgetretenen Bürger-Schauspieler waren unsres Wissens keine Meistersinger«, sondern nur »ein sich selbsten gesammeltes Volk, welches mit Zuzug frembder Persohnen ihre Schauspiele aufgeführt haben, und mit keinen Vorstehern und Consorten, wie es das hochlöbliche Ratsdecret vom 24. Dezember 1733 erfordert, versehen sind, noch viel weniger von denen Meistersingern abstammen«.

Dieser Standpunkt forderte jedoch den Widerspruch der Meistersinger und der Deputierten heraus. Erstere[175] beriefen sich darauf, daß sie auf Gutachten der Deputierten über die Meistersinger-Ordnung vom Rat decretiert wurden. Wenn sie keine Meistersinger seien, hätten auch die vor 40 und 50 Jahren abgestorbenen bürgerlichen Actores nicht Meistersinger genannt werden können, noch viel weniger Purmann, »weillen er schon zur selbigen zeit sich nicht nach uhralten gebreuchen und vorstöllungen der vor 100 und mehr Jahren abgestorbenen Meistersinger, sontern nach der welt, alss wie wir anjetzom hat einrichten müssen«. Es wäre auch ihnen eine große Ehre, sich nach den uralten und auch noch bis jetzt vorgesetzten Deputierten zu schreiben, nur mit dem Unterschied, »dass die schon vor hundert und mehr Jahren abgestorbenen meistersinger auf offner schaubühne die Psalter und lieter Salomonis abgesungen, wir aber nach jetzigen Zeiten ganz anders und mit schau trauer und lustspihlen einrichten muessen«. Ebenso vertraten die Deputierten die Ansicht,[176] die Bezeichnung Meistersinger könne beibehalten werden, da ja auch sie selbst als Deputierte über die Meistersinger-Ordnung, nicht aber als »intendants de theatre« angesehen würden.

Durch die veränderten Umstände hatte die alte, überwiegend auf den Gesang ausgerichtete Meistersinger-Ordnung schließlich ihre Daseinsberechtigung verloren. Eine neue »Ordnung und articul, nach welchen die hiesigen Meistersinger sich zu verhalten haben«,[177] trat an ihre Stelle. Ihre zehn Artikel befassen sich ausschließlich mit der Regelung des Comödienspiels. Zum Vorstand der Gesellschaft wurde ein Direktor ernannt, von Merkern und Büchsenmeistern ist keine Rede mehr.

Aber auch der Agentencompagnie (»Allhier Verburgerte Meistersinger und Nunmehrige teutsche Schauspihler«) sollte kein langes Leben mehr beschieden sein. Die Konkurrenz der reisenden Schauspielgesellschaften, unter welchen vorzügliche genannt werden, war allzu groß. Bereits 1723 hatten die Polnisch-Sächsischen Hofkomödianten mit der Neuberin in Augsburg gastiert.

Ein Gesuch des »Andreas Schopf, Directeurs des K.K. Hoftheaters in Innspruck« befürworteten die Deputierten im Januar 1776 mit der Begründung, daß durch ihn »wieder einmal ein gutes Schauspiel anhero kommen wird, woran es seit der Frau von Kurz[178] allhier gar sehr gemangelt hat«.

Auch der »Directeur teutscher Schauspieler« Karl Wahr, der im Februar 1776 mit einer Truppe von 20 Personen nach Augsburg kam, hatte sich nach Ansicht der Deputierten »schon vormals die Reputation eines der fürnehmsten acteurs erworben«.

Das Häuflein der Meistersinger-Agenten aber war indessen auf acht zusammengeschmolzen.

So tauchte in einer Konferenz[179] der beiden Deputationen über das Almosen und die Bürgerlichen Schauspieler und Meistersinger am 29. Februar 1776 der Plan auf, beide Deputationen zu vereinigen. Bald sollten die Agenten das Schicksal der Singer teilen, denn ein »Project-Decreti«[180] vom März 1776 sah vor, daß den bürgerlichen Schauspielern von fremden Compagnien für jede Vorstellung ein Gulden bezahlt werden sollte, »aber nur so lange, als die gegenwärtig lebenden Meistersinger existieren werden und sollen nach deren Letztsterben keine neuen mehr aufgenommen werden«.

Durch ein Decret vom 21. März 1776 wurde schließlich »die Besondere Deputation über die bürgerlichen Schauspieler hiermit aufgehoben und dem älteren Allmosenamt übertragen und dergestalten mit demselben vereinigt, dass desselben Herrn Deputierten in Zukunft auch jederzeit über die bürgerlichen Schauspieler und nach deren Abgang über die Schauspiele deputiert sein sollen«.[181]

9. Meistersingerschule und Parität

Der Meistergesang stand in Deutschland seit dem 16. Jahrhundert fast völlig im Zeichen der Reformation. Lediglich zwei Schulen machten hierin eine Ausnahme: Die Freiburger scheint »geradezu eine Gegengründung von katholischer Seite zu bestehenden protestantischen Schulen gewesen zu sein«,[182] die Augsburger unterlag den Grundsätzen der Parität. Hierin ist, abgesehen von den Gegensätzen zwischen Singern und Agenten, nicht zuletzt die Ursache für die häufigen Unstimmigkeiten in der Gesellschaft zu sehen.

Wenn auch die Mehrzahl der Augsburger Meistersinger der protestantischen Konfession zugehörte, war doch die Deputation über die Meistersinger-Ordnung paritätisch besetzt. So konnte es nicht ausbleiben, daß entgegengesetzte Stellungnahme der beiden Deputierten häufig die Kunstausübung der Meistersinger behinderte.

Konfessionelle Gegensätze führten beispielsweise dazu, daß im Jahre 1681 der Deputierte Daniel Welser auf Ansuchen eines »ehrwürdigen Ministerii Aug. Conf.« – »wegen der durch den am Himmel gestandenen Kometen angekündigten schweren Zeiten« geistliche und weltliche Comödien aufzuführen verbot,[183] der katholische Deputierte Leonhart Christoph Rehlinger jedoch deren Fortsetzung befahl. So kamen die Meistersinger in schwere

Bedrängnis, bis sich der Rat nach längerem Schriftwechsel den Standpunkt des katholischen Deputierten zu eigen machte.

Einen tiefen Einblick in die konfessionellen Gegensätze gewährt ein Schriftwechsel, den das Gesuch eines Johann Matthias Kurz,[184] »Philosophiae et Theologiae moralis Candidatus«, vom März 1693, zur Folge hatte.

Kurz wurde in seiner Absicht, drei Comödien aufzuführen, von dem katholischen Deputierten Rehlinger[185] unterstützt, die Meistersinger dagegen hatten in ihrer ablehnenden Haltung den protestantischen Deputierten Welser auf ihrer Seite, der in scharfen Worten darlegt, es seien »anderen vormals auch hiesigen Agenten ihre Actiones darnider gelegt worden« – »ubi autem eadem est ratio, ibi eadem debet esse juris dispositio« – »ja, es hat ein Herr Collega selbsten, vor einem Jar, in una eadem causa – gantz andere rationes geheget«.[186]

Rehlinger dagegen ist darüber belustigt, daß die Meistersinger Kurz als einen studiosum für unfähig zum agieren hielten und spottet, daß »hierin allein die von Meistersinger, welche in Schuester, Kirschner, Weber und dgl. handtierungen stehen, die erfahrenste leuth wären«.

Welser wiederum bezeichnet das Verfahren seines Kollegen, der auf die Actionen der Meistersinger vom Bürgermeisteramt einen Arrest hatte legen lassen, »als in republica mixta sehr bedenklich«.[187] Von größtem Interesse ist jedoch seine Feststellung, daß »Anno 1624 die Maistersinger-Compagnie gantz der Augspurger Confession zugethan gewesen, vnd dass bey ihrem uralten, noch üblichen Singen geistlicher Lieder auf die hohe Fest im Jahr, niemahlen keine katholische sich gebrauchen lassen und das agiren, gleichwie an anderen Orthen nur ein accessorium seye, wozu Sie nach belieben und notturft taugliche Personen appliciren und zu sich nehmen können«. Daher sei es dann auch gekommen, »dass ein und andermahl auch Catholische Subjecta mitagiret: Man hat aber solche der Gesellschaft nicht obtrudiret«.

Den Vorwurf, er wolle aus der Angelegenheit eine »lautere religions passion« machen, pariert er mit der Erklärung, »es könne hierdurch das Contrarium erwisen werden, dass als letzlich ein Meistersinger so sich ehedem von Ihnen separiret und gäntzlich hinweg begeben, nach der Hand aber wider zu ihnen verlangt, welcher dann der Augspurger Confession zugethan gewesen und sich dissfalls bey mir angemeldet, indeme aber ihm auch die gantze Gesellschaft entgegen war, alls habe mich dahero ferners der Sach nicht angenommen, sondern Inen die sach überlassen, die Ihn auch nicht recipirt«.

Rehlinger[188] andrerseits rechtfertigt sein Eintreten für Kurz mit dem Hinweis darauf, daß mehrere katholische Meistersinger, »Jonas Umbacher – Item R. Kuzenberger – nicht weniger vor 8 Jahren incirca ein Weber«, mit den Meistersingern agiert hätten. Weiterhin beruft er sich auf das Instru-

mentum pacis, das Decisum Noricum und die Meistersinger-Ordnung selbst, die ebensowenig wie »einiges Decretum inhibitorium« oder ein »certus Agentium numerus« die katholischen Liebhaber von dem Mitagieren ausschlösse. Auch sei »exclusio erga Catholicos in nullo Decreto« verfügt worden. So könne er nicht einsehen, »quo fundamento seu ratione efficaci« das Agieren den Katholiken abzuschlagen sei, zumal diese ihr Geld zu den Komödien ohne Unterschied der Religion beitrügen und solche »recusa« bei den hochgräflichen Personen und der Bürgerschaft beiderlei Religion eine »merkliche jalusie und verbitterung der gemueter nach sich ziehen und die anzahl der Spectatorn mercklich vermündern möchte«.

Derartige Differenzen hatten bereits früher zu einer Separierung mehrerer Meistersinger geführt:

Im August 1690 richtete eine »neuherfürgethane Ehrliebende burgerliche Comoedianten Compagnie, so maistentheils gleichsamb von jugend auf gebohrene Maistersinger vnd Burgers Söhn alhier seindt« das Gesuch[189] an den Rat, »Tragödien« und »Lustige Comödien« ohne fernere Consequenz aufführen zu dürfen. Ihre Prinzipale waren Hanns Georg Wegellin und Hieronimus Hoeffer.

Mit ironischen Worten lehnten die Meistersinger in einer vom Rat angeforderten Stellungnahme[190] dieses Begehren ab: Die Supplicanten hätten zwar eine ziemliche Zeit mit ihnen agiert, »sich selbst aber wegen in ihren eigenen Gewissen druckhenden schlechten Verhaltens« separiert. Es sei auch »niemahlen alhie üblich gewesen, dass Zwey unterschiedliche Burgerliche Comedianten Compagnien zue einer Zeit agiret heten«. Der Rat gab den Wünschen der Meistersinger statt und lehnte die Supplication für diesmal ab.

Wegelin selbst war zwar Protestant, muß aber wesentlich toleranter gewesen sein als die Meistersinger-Gesellschaft, denn es gesellten sich in der Folgezeit verschiedene katholische Agenten zu seiner Truppe, u. a. Daniel Lindholz, von dem weiter unten zu handeln sein wird. 1712 brachte Wegelins Compagnie viermal Wilhelm Merzens Comödie »Cevilinda« zur Aufführung. Kurz darauf trennten sich Wegelins drei Mitprinzipale Schweiger, Wetschg und Lindholz von ihm wegen finanzieller Differenzen; Wegelin gründete jedoch sofort wieder eine andere gemischte Compagnie. Ein Gesuch[191] dieser »beyderseits einverleibter Burger«, eine neue Comödie, betitelt »Der aus Armuth seines Vaters wegen all zu großer Lieb ihn reich zu machen in den Tod lauffende Xynfukius«, mit Agenten beider Religionen aufführen zu dürfen, ist unterzeichnet von Thomas Gugel, Cath. Phil. Magister, und Johann Georg Wegelin, A. C.[192]

Der katholische Deputierte empfahl dem Rat,[193] Wegelin und Consorten die Aufführung zu genehmigen, »wenn sie mit der auch allhier vorhandenen dritten bürgerlichen Agenten-Compagnie sich in ein Corpus einlassen und mithin anstatt so villerley eine rechtschaffene Agentencompagnie consti-

tuieren helfen wollen. Dabey aber auch disen sowohl als jenen anzubefehlen wäre, das Sie sich miteinander fridlich betragen, und keinen Unterschied oder Vorrecht weder ratione religionis noch sonsten unter sich zu suchen oder zu praetendiren macht haben sollen«. Hierdurch sollte dem »starkhen überlauff der parteyen« gesteuert werden.

Eine andere Compagnie aus separierten Meistersingern, die alle der katholischen Konfession angehörten, hatte sich 1717 gebildet. Mit dieser kam es alsbald zu schweren Differenzen, die Meistersinger beschwerten sich bitter beim Rat über verschiedene »Abtrünnige«,[194] die sich zu den »Separirten Meistersingern und Agenten« gemacht hätten. Genannt wird zunächst Abraham Gugger,[195], »welcher auch bey unss ist Abtrinnig worden, sich an Separirte Meistersinger gemacht, welche ehemals bey unserer Compagnie stunden, alss Hodem (der Unss noch 5 fl. schuldig an vnserm Singgeld), wie auch Fünes und Ludwig, samt Lindholz dem Neuling, der sich auch vor einen Meistersinger aufwirfft, vnd nicht einmahl einen thon, will geschweigen 7 thon, mit dem Probierthon erlehrnet oder kan«. Lindholz sei aus gewissen Ursachen im dritten Jahr von der Compagnie verworfen worden, jetzt lehne er sich aber wieder auf, mache sich an die »von unss weggegangene selbst separirte Maistersinger« und wolle nur die Obrigkeit beunruhigen. »Was haben unss dann dise Abtrinnige und zum Theil selbst separirte Maistersinger und Agenten zu befehlen? in Vnsern Decret einzureden? Von büchsenmeister vnd Mörcker zu wehlen, da doch bei 40 Jahren dises aufgehoben worden, vnd von beeden damahlen lebenden nunmehr Seeligen hochlöblichen Herrn Deputierten vor gut befunden, vnd keine Wahl in 30 Jahren nicht erfolget ist, sondern der Zeit jeder darbei abgestorben. Wir aber, alss die Alten Maistersinger vnd Mitconsorten der Agenten, welche der Zeit hero, die festschulen gebaut, gesungen und agirt haben, halten unss an vnser Decret, so wir von hoher Obrigkeit erhalten, vnd noch in händen haben, vnd werden verhoffentlich darbei geschützt werden. Im übrigen wollen wir nicht entgegen sein, doch ohne Verlezung unseres Decrets, wann Römisch Catholischer seits bürgern sich befinden, Eine bande von Agenten aufzurichten, Comoedien zu spielen, ihnen wass in weg zu legen, wie bisshero in dem Fugerischen Hauss geschehen, welche gar an denen Sontag gespilt, wie bekandt ist, damit kein bürger gegen den andern wegen Religion sich nicht zu beschweren hat.«

Zwei Jahre später, am 23. Oktober 1719, erfolgte eine energische Beschwerde[196] des katholischen Deputierten Holzapfel gegen einen »hiesigen Burger namens Jäger«, der unter dem »einseitig-arrogierten titul der hiesigen Maistersinger und agenten« eine Comoedie an öffentlichem Ort angeschlagen und die Bewilligung fälschlich, was wenigstens den katholischen Magistratsteil beträfe, »allegieret vnd vorangesetzt«. Trotz des darauf erfolgten Verbots des Amtsbürgermeisters hätte Jäger fortgespielt: es sei ihm

von Herrn Stadtpfleger von Stetten sogar die Aufführung einer anderen Komödie genehmigt worden. Holzapfel beklagt sich daher bitter, daß er »durch des Jägers ausgeübte animosität und ungehorsamb allzu schimplich prostituiert« und seine »obrigkeitliche Deputirten-gerechtsame violiert« worden sei und bittet den Rat, durch exemplarische Bestrafung des Jäger den »Casum honorem et respectum officii zu repariren« oder ihn mit dieser Meistersinger-Deputation »fürdshin grossgünstig zu verschonen«.

Eine weitere Beschwerde Holzapfels »in puncto officii«[197] führte zu einer scharfen Kontroverse mit dem protestantischen Deputierten Welser.

Holzapfel beklagt sich darüber, daß seit geraumer Zeit »der hiesigen Maistersinger Ordnung articul und Decreten fast durchgehends zuwidergehandelt wird, keine Merkher oder büchsenmaister-Wahl gehalten, vill weniger der ordnung nach jährlich darmit abgewechselt werde, ungelehrnete Maistersinger rezipiert, die recht gelehrnte hingegen ausgeschlossen und vom Vorsingen abgehalten« würden. An allen diesen Unordnungen und Beschwerden sei größtenteils der unruhige Kopf N. Jäger schuld, der keinen katholischen Vorsteher neben sich dulden, »alle Catholischen bürger von der Maistersinger bande ausschliessen« wolle, »So doch alles gegen die denen beiden religionstheilen gemeingiltige Maistersingerordnung einverleibte Decreta de anno 1650 und 1655 schnurstraks lauffet«. Jäger würde selbst von dem »ehrlich vnd befriedneren mehreren theil der Augspurger Confession Verwanten Maistersinger und Agenten missbillicht«.

In einem langen Schreiben[198] verteidigt daraufhin der protestantische Delegierte Welser das Vorgehen des Jäger, der bereits über 30 Jahre bei der Meistersinger-Gesellschaft incorporiert und auch ein »würcklicher Maistersinger« sei, mit dem Hinweis auf das Decret vom 10. Juli 1712, durch welches der Meistersinger-Gesellschaft (Nigges, Schütz et Consortes) das Recht eingeräumt wurde, ihre Comödien an bestimmten Tagen aufzuführen. Da Jäger zu den Consorten gehöre, hätte er das Decret »auch noch biss dise Zeit ruhig genossen«. Die Vorwürfe wegen Nichtbeachtung der Meistersinger-Ordnung weist Welser zurück, da »selbe einig und allein in puncto des Maistergesangs, Übriges aber des agirens und spihlung deren Comoedien halber lediglich nichts disponirt«. Auch seien in den Singschulen jederzeit die zwei Cronmeister die Anreger geblieben und jeder Verstorbene durch einen anderen ersetzt worden; ebenso »katholische Subjecta«, sofern sie zum Agieren geeignet waren, niemals abgewiesen worden. Andrerseits hätte die Gesellschaft sich aber niemanden aufdrängen lassen, »Von was Religion Er auch immer sein möge«. Die größte Uneinigkeit käme daher, daß nicht alle zum Agieren zugelassen werden könnten, und wenn es dann nicht »nach ihrer Caprice gehet, werden Selbe stutzig, importuniren nicht sowol die Obrigkeitlichen Deputierten, als auch einen hochedlen Rath Selbsten, da selbs dann die Alte tägliche Agenten, welche der gesellschaft viles beytra-

gen, das Maistergesang underhalten, und die Kleider und anderen apparat herbey schaffen helfen, von dem theatro abtreten, und hingegen andere Untaugliche, ja lauter unruh und unfriden Sich ausbreiten lassen; da doch das Comoedie spihlen keine eigentliche profession, sondern eine burgerliche recreation«. Es wäre demnach am »fürtreglichsten«, die langjährige Gesellschaft Jägers dabei zu belassen und eine katholische Gesellschaft aufzurichten.

Es scheint auch tatsächlich zu einer völlig selbständigen katholischen Compagnie gekommen zu sein, denn am 1. April 1721 wurde einem Gesuch[199] Abraham Guggers um die Genehmigung der Aufführung einiger Comoedien nach Ostern, wenn die Meistersinger nicht spielen, vom Rat stattgegeben.

Einen noch schwereren Stand als die Agenten hatten die katholischen Singer. Zu schweren Differenzen führte beispielsweise der Fall des »Catholisch gelehrnet Maistersingers allhier« Franz Wehren,[200] der sich im September 1717 an den Rat wenden mußte, um zum ordnungsgemäßen Vorsingen zugelassen zu werden. Nach seinen Angaben hatte er bei dem Stadt-Guarde-Soldaten Jacob Sommerer als Kronmeister die »Maistersingerkunst ordnungsgemäss erlehrnet, auch sich in allen 6 Tonis perfectioniret«. Der Ordnung gemäß hätte er weiterhin von dem Nebenkronmeister drei Töne erlernen sollen, wogegen sich dieser jedoch wehrte, da Wehren der katholischen Religion angehörte. Mit Schimpf- und Scheltworten hätten nun die Meistersinger seinen Lehrmeister gezwungen, ihn zum wirklichen Vorsingen nicht zuzulassen unter dem Vorwand, »man solle nichts altes ab und nichts neues aufbringen«. Wehren seinerseits beruft sich jedoch darauf, daß in Augsburg vor 30 Jahren katholische Meistersinger gewesen seien und die Ordnung für die Meistersinger beider Religionen gleiche Gültigkeit habe.

Über diesen Fall liegt weder eine Stellungnahme der Deputierten noch ein Ratsdecret vor. Doch haben die Meistersinger in der bereits erwähnten »Defentation«[201] auch die Angelegenheit des Wehren aufgegriffen. Sie werfen ihm vor, sich durch Unwahrheit und List eingeschlichen, und zwar fünf bis sechs Töne bei Johann Sommerer erlernt zu haben, jedoch nicht der Ordnung gemäß. »Diser lehrjung aber schon, ehe er noch auss gelehrnet, und seine Thon vorgesungen, nach ordnungsgebrauch, sich verlauten lassen, einige von unseren Uralten Festliedern so wir jederzeit gesungen und Schrifftmässig waren, zu ändern, so hat obgedachter Sommerer, alss lehrmeister, die hand von ihme abgezogen, vnd ihme vm der Ursach willen nicht aussgelehrnet noch zum Vorsingen kommen lassen, wie wol ers mit gewalt gesuchet, vnd vor wenigen tagen mit einer Supplication in Ehrsamen Rath eingekommen ist.« So hätte dieser Wehren den Gesang nur erlernt, um zum agieren zu kommen, obwohl er gar kein Actor und nicht zu gebrauchen sei.

Noch weitere Fälle beleuchten den Widerstand der Protestanten gegen katholische Singer und Schauspieler. Im Zusammenhang mit dem Fall Wehren behaupten die Meistersinger, daß ihnen die Genehmigung zur Auf-

führung der Comödie vom »Abtrünnigen Juliano« im Jahre 1714 überhaupt nicht erteilt worden wäre, wenn sie nicht zuvor den Andreas Mang als römisch katholischen Bürger in die Compagnie genommen hätten. Dies sei nur geschehen, um den Willen des katholischen Deputierten Holzapfel zu erfüllen, welcher ihnen diesen Mang aber nun mit Gewalt als Vorsteher aufzwingen wolle, unter Berufung auf den Fall des Meistersingers Umbach,[202] welcher 1655 als Vorsteher fungiert hätte. Zu dieser Zeit seien jedoch alle Vorstände noch Meistersinger gewesen, Mang jedoch zähle nicht zu diesen und hätte auch nicht annähernd die Qualitäten des Umbach.

Schwierigkeiten wurden auch von katholischer Seite gemacht. In dem gleichen Schriftstück erwähnen die Meistersinger einen Singer namens Keifel, welcher der römisch-katholischen Konfession zugetan gewesen sei: »Dieser Keifel sang vnsere Festlieder etliche Jahre mit, bis ihm endlich von der Societät der H. Jesuiter ist Nidergelegt worden.«

Die Bildung katholischer Compagnien hatte keineswegs die Separierung sämtlicher katholischen Mitglieder der Meistersinger-Gesellschaft bedeutet. Bereits im vorigen Kapitel wurde ausgeführt, daß die Einigungsvorschläge der Meistersinger und Agenten von 1717 die Erwählung wenigstens eines Katholiken unter vier Vorstehern vorsahen. Wenn es danach auch noch zu vielen Kämpfen kam, so bahnte sich von 1723 ab, als der Katholik Mang um die Erlaubnis zu einer Aufführung mit Spielern beider Religionen nachsuchte,[203] doch allmählich ein Ausgleich an.

1724 wurde dem evangelischen Deputierten Marx Christoph Welser eine Liste von zwölf Agenten übergeben, von welchen fünf der katholischen und sieben der evangelischen Religion angehörten.[204]

Im Februar 1737 konnten die Meistersinger dem Rat schließlich melden,[205] daß sie nunmehr aus einer »Würcklichen Paratet Panta« bestünden. Das betreffende Schriftstück ist mit zehn Namen gezeichnet, fünf »C« und fünf »A. C.«.[206] Auch in den folgenden Jahrzehnten erfolgten die Supplicationen meist im Namen der »verburgerten Comoedianten utriusque religionis«.

Allmählich verschob sich das Verhältnis zugunsten der katholischen Konfession, der schon Purmann angehört hatte.[207]

Eine »Anzaig der Bürgerlichen Schauspieler und deren Nahmen Anno 1776« nennt neun Mitglieder, darunter nur noch zwei Protestanten.[208]

10. Musikalische Aufführungen

Es wurde bereits erwähnt,[209] daß die musikalische Auszierung der Comödien der Meistersinger im 16. Jahrhundert in der Einlegung von Meisterliedern, Chören sowie Instrumentalmusik an den Aktschlüssen bestand. Die Musik hatte noch nicht die Aufgabe, das Bühnengeschehen zu illustrieren, sondern sie verfolgte lediglich den Zweck, die Schlußwirkung zu steigern.

Den eigentlichen Sinn der Musik sahen die Meistersinger in ihrem unbegleiteten Sologesang, insbesondere die Instrumentalmusik war ihnen ihrem ganzen Wesen nach fremd. Dies verdeutlichen in anschaulicher Weise einige Verse aus Johannes Genichers »Lobspruch«:[210]

»—Darumb hab ich auss liebes Prunst
die hochlöblich gesanges Kunst
der Maistersinger ausserwölt
Vnd für andere Kurzweil erzölt
für Harpfen Geigen saiten Klang
Liebet mir Vilmehr das gesang
die Lautten gar lieblich gestimbt
die Bauggen, pfeiffen, auch wol zimbt
den fürsten herren Grafen guet
macht solchen allen freud vnd muett
doch hört man mehr nicht alss den Hal
die wortt Verstet man nicht zue mal
Darumb gesanges Kunst mit lob
andren Künsten weit schwöbet ob—«.

Mit der schwindenden Bedeutung des Meistergesanges im 17. Jahrhundert trat auch in der musikalischen Ausgestaltung der Comödien ein Wandel ein.

Bereits 1613 hatte ein Hans Prosam, Bürger zu Eichstädt, Comödien in Augsburg angeboten, »darin dann Allerley schöne dännz, Italianisch, französisch, Spanisch vnd auff der Engelländer art, neben ainer sehr lieblichen Music können gesehen werdten«.[211]

Für die Pflege des Comödienspiels der Meistersinger im 17. Jahrhundert bieten die Akten nur sehr wenig Anhaltspunkte. Erst ein Gesuch[212] des Mitvorstehers der Meistersinger-Compagnie Esaias Nigges vom Dezember 1685, den Sieg über die Türken »in einem theatralischen Schauspiel meistens Musicalisch« darstellen zu dürfen, läßt den Schluß zu, daß der Musik beim Comödienspiel immer mehr Bedeutung beigemessen wurde: »Weilen nun solches Stück sowohl wegen der darein kommenden Music, alss auch anderen raren ausszieh rungen meines erachtens wol würdig, dass es von hohen Personen mechte gesehen werden.« Mit diesen Ausziehrungen dürften Tänze, insbesondere französische, gemeint sein, die sich damals großer Beliebtheit erfreuten. Stetten[213] betont die Vorliebe für Menuetts, Gavotten, Sarabanden, Rondeaux, Sicilianen, Allemanden, Giguen usw. zu Ende des 17. Jahrhunderts, und fährt fort: »Auch die Stadtpfeifer und die von der sog. Hochzeitsordnung hatten wenig Uebung als beym Tanze, und etwan bey leicht gesetzten Serenaden.«

Im Jahre 1690 begehrte die »neuherfürgetane Ehrliebende burgerliche Comoediantencompagnie« unter Wegelin und Hoeffer »etwelche mit unter-

schidlichen schönen vnd liebreichen Paleten vnd anderen Musicalischen Instrumentis sinnreich geziehrte Tragoedien vnd Lustige Comoedien« aufzuführen.[214]

Ein ebenfalls separierter Meistersinger, der Handelsdiener Abraham Schmid, bemühte sich 1692 mit einem Venezianer und Studenten des Collegiums St. Anna die geistliche Comoedie »Von der Sündschad und Gottes Gnad«, – »mit schöner Music undermängt« aufzuführen.[215]

Die Meistersinger selbst allerdings mußten sich an der von ihnen dargebotenen Musik dieselbe Kritik gefallen lassen wie an der Qualität ihrer Aufführungen überhaupt.

Die bereits erwähnten Änderungsvorschläge[216] betreffen u. a. auch Verbesserungen in musikalischer Hinsicht, so die Heranziehung eines Tanzmeisters als »ainer hochnötigen sach«. Ferner sollte den Meistersingern der »junge Mertz« als Agent empfohlen werden, »denn weil er auch zugleich ein guter Musicus«, könnte er ihnen hierin »stattlich dienen«.

Auch die Ordnungsherren befürworten zum Zwecke der Hebung des Niveaus der Actionen die Zuziehung eines Exercitienmeisters zu allen Proben und Actionen, der neben »ceremonien und zierlichen geberden« auch die Balletti der Meistersinger zu arrangieren hätte.

Für die instrumentale Ausgestaltung der Comödien wurden überwiegend Blasinstrumente verwendet. Über ihre Art und Anzahl gibt folgender Passus des erwähnten Schriftstückes Aufklärung:

»Die Musicanten und Trompetter sollen von 1 Uhr an, biss halbe Zwey etliche Stückh musiciren, von halb Zwey Uhr aber biss angefangen wird, beständig und bey Verlust ihres halben Gelts, wechselweise sich hören lassen, zu Ende eines jeden Actus auch nicht erst, wie bissher geschehen, zu stimmen anfangen, sondern alsbald der Vorhang fällt, parat und fertig seyn zu musicieren. Da dann einer oder der ander aussbleiben wolte, solle er einen tüchtigen an seine Stätte stellen, oder für disen solle am Thor fleissig Aufsicht gegeben werden, dass niemand unter dem Vorwandt der Music, sondern nur die vier ordinary eingelassen werden. Wolte aber ein und anderer auss den Cantoribus zu St. Anna eine Violine mitbringen und die Music verstärken, soll selbigen umsonst einzukommen unverwöhrt seyn. Auch da eine Extra-music vorfüele, dem Standmann jederzeit, wer dazu gehöre, angezeiget, und alsdann mit denselben, wie mit den ordinari-musicanten gehalten werden.«

Ein weiterer Hinweis auf die Besetzung der Musik findet sich in dem Schriftstück »Allerhand Defect bey denen von Maistersingern«.[217]

Hier wird u. a. Kritik geübt, daß die Meistersinger die Ausziehrungen der Actionen unterließen, teils unter dem Vorwand, »das solche doch nicht erachtet würden, theils dass sie zuviel kosten«. Daneben steht folgende Randbemerkung:

»Die Comparsen oder reichlichen Auszierung sein hochnützlich, ohne welche die Comoedien todt erscheinen, Darzue die Music und Täntze hochnotwendig, nit allein die höörpaukhen, sondern auch die zwei Trompeten –.« (Ob die Stadtpfeifer diese Musik stellten, ist nicht zu ermitteln, wohl aber naheliegend. Stetten[218] berichtet von »blasenden Instrumenten« der Stadtpfeifer, noch 1727 hätten sie nicht mehr als zwei Violinen gehabt.)

Auch Autoren waren mit den Leistungen der Meistersinger nicht zufrieden. Im März 1712 bittet Johann Melchior Wetschg, »Wilhelm Merzens verfertigte Action »Die von Martis Joch getrückte, Ihres Schmucks entzückte und unverhofft wider befreyt und erquickte Cevilinda« nach Osterzeit agieren zu dürfen«. Weil die Action des Merz den hiesigen bürgerlichen Comoedianten »wegen Vielheit der Personen und gross erfordernder Uncosten, auch auszierung der Music zu schwer fallen will, solche aufzuführen, hat Merz das Stück uns ledigen Leuth zu agiren übergeben«.

Von den Meistersingern scheint erst Purmann den Anforderungen, welche im 18. Jahrhundert an musikalische Darbietungen gestellt wurden, gewachsen gewesen zu sein.

Die Agenten weisen in dem Gesuch vom 19. Februar 1767,[219] in welchem sie sich um die Wiederaufnahme der »Purmannschen geistlichen Tragödien« bemühten, darauf hin, daß Purmann seine Stücke mit »den besten musikalischen Vorstellungen produziert« hätte und die Bürgerschaft nunmehr nichts mehr wünschen würde, als »sothane erbauliche Tragödien mit der schönsten Composition von Vocal- und Instrumental Music widerum aufgeführt zu sehen«. Sie hätten zwei der Purmannschen Tragödien wegen ihrer vortrefflichen Ausführung käuflich an sich gebracht und sie nicht »nicht nur allein im Text, sondern auch in der Music selbsten nun ein nahmhafftes durch die beste Componisten verbessern lassen«. Unterschrieben ist die Supplication von drei Agenten und einem Joseph Acer, »Music Componist«.[220]

Bei allen diesen Versuchen dürfte sich der Einfluß fremder Gesellschaften geltend gemacht haben. So wurden Harsdörfers Historien durch die »hochfürstlich baadischen hochteutschen hoff Comoedianten« bekanntgemacht.[221] Ihr Prinzipal, Andreas Elenson, ließ im April 1689 eine Einladung an den Rat ergehen, »bei disser Action zu erscheinen, welche eine auss des berühmten herrn harrstorffers Hystorien ist, undt alss eine Schäfferey wird vorgestellt werden«. Das ursprünglich vorgesehene Datum mußte verlegt werden, »weillen wir wegen der Music nicht ehender konnten fertig werden«. Die Gesellschaft stand unter der Protektion der Prinzessin Agnes, und so genehmigte der Rat vier Aufführungen.

Um die gleiche Zeit brachte eine »Hochteutsche Comoediantencompagnie« unter dem Direktor Jacob Kuhlmann bei Anwesenheit des Kaisers neben italienischen und französischen Schauspielen und Tragödien Pastorales zur Aufführung.[222]

Ein wichtiges Ereignis war die erste Aufführung einer deutschen Oper in Augsburg durch Sigismund Kusser.[223]

Im Juli 1697 sucht Kusser, der sich als »gewesenen Hochfürstlich Wolffenbüttlischen Kapellmeister« bezeichnet, um die Erlaubnis nach, »einige in hochteutscher Sprache gebrachte Operen« aufführen zu dürfen, die schon öfters in Nürnberg präsentiert worden seien.

Auf Fürsprache der Deputierten, welche den Meistersinger-Stadel zur Überlassung empfahlen, da die Loggien im Almosenstadel zu wenig Zuschauer faßten, wurde Kusser am 20. Juli gestattet, im August und September »einige Musicalische Operen« aufzuführen.[224] Die Meistersinger erhielten von ihm als Entschädigung für die Benützung ihres Stadels 50 Gulden, außerdem mußte sich Kusser verpflichten, das Theater auf seine Kosten reparieren zu lassen. Im Dezember bemühte sich Kusser um Verlängerung der Spielerlaubnis bis Fastnacht, da »in der obgemelten Zeit aus Mangel der Spectatoren ich an Spesen fast ganz zurückgeblieben und es anjetzo das Ansehen hat, weillen sich viele frembde von Standspersonen und Offizieren hier einfinden, daß ich mehrere Zuschauer bekommen und also meines Schadens zukommen möchte«.[225]

Die Deputierten unterstützten das Gesuch, da auch den Meistersingern das »Agiren zur Adventszeit nicht verboten, nur die Nachspiel und Pickelhöringspossen«, und Kusser sich »dan mit denen von Meistersingern ratione continuationis dero Comoediantenstadels auf allen Fall schon verglichen«, worauf die Spielgenehmigung bis zum Aschermittwoch 1698 verlängert wurde.[226]

Nagel wies auf die Bedeutung dieser Tatsachen für die Geschichte der deutschen Oper hin: die Förderung einer nationalen Oper auch in Augsburg.

Kretzschmar ist das Auftauchen Kussers in Augsburg offenbar unbekannt geblieben, er erwähnt nur den Aufenthalt Kussers und Keisers in Nürnberg und Stuttgart.[227]

Die Vermutung Nagels, daß es sich bei Kussers Aufführungen um die ersten Opernaufführungen in Augsburg überhaupt gehandelt hätte, wird durch Stetten[228] bestätigt, welcher jedoch den Namen Kussers merkwürdigerweise überhaupt nicht nennt, sondern lediglich berichtet, daß 1697 die erste Oper durch einen Kapellmeister von Braunschweig zur Aufführung gebracht worden sei. Dieser hätte neben seinen eigenen Leuten auch Augsburger Sänger und Sängerinnen dazu genommen. Kussers Darbietungen müssen in Augsburg auf fruchtbaren Boden gefallen sein, denn Stettens Bericht schließt: »Es mag etwas sehr liebliches und auferbauliches gewesen seyn, indessen wurde es damals nicht wenig bewundert.« Die aufgeführten Werke waren Giannetinis Singspiel »Medea in Atene«, dessen Textbuch die Weimarer Bibliothek besitzt: »Medea« in einem hochteutschen Singespiel: »Augspurg 1697«. Das Textbuch ist die deutsche Übersetzung der ersten Fas-

sung vom Jahre 1675.[228a] Ferner führte Kusser auf: »Junia« sowie »Die unsträffliche Liebe« (ein Singspiel, in dem wir ohne weiteres Kussers Oper »Erindo« erkennen). [228a] Außer Giannetinis »Medea« gehörte auch dessen Oper »Ermione« zu Kussers Repertoire.

1711 kam nochmals eine deutsche Operncompagnie nach Augsburg. Philipp Jacob Seerieder[229] sucht im Januar um die Erlaubnis für Opernaufführungen in der Fastenzeit nach. Dieser »Operanistenprinzipal« war etliche Jahre am Fürstlich Eichstättischen Hof als Musicus tätig gewesen, agierte ein ganzes Jahr in München und erhielt von der Augsburger Noblesse den Bescheid, »dass sich die Beywohnung bey innstehender Fassnachtzeit bestens fügte«. Er preist in seinem Gesuch zwei »renomierte cantatricen« an, welche am kaiserlichen Hofe in ebensolcher Qualität gedient hätten. Seerieder verstand es, das erwachte Interesse an Opernaufführungen auszunützen: Das Opernspiel sei die »honetteste Art des Agierens«. Keine der Opern würde über zwei oder zwei und eine halbe Stunde dauern. Die Aufführungen fänden zwar bei angezündeten Lichtern, jedoch am Tage statt. »In regard der Hohen Intercessionen» sah sich der Rat veranlaßt, Seerieder Spielgenehmigung zu erteilen.

Nagel[230] erwähnt einen in Eitners Quellenlexikon aufgeführten Jakob Seerieder, Bassisten an der Kurfürstlichen Kapelle in München, bezweifelt aber, daß dieser mit dem vorerwähnten Seerieder identisch sei. Trautmann[231] jedoch führt an, daß ein Bassist Jakob Seerieder im Jahre 1714 auf dem Münchner Rathaus deutsche Opern gespielt hat. Dies läßt den Schluß zu, daß es sich doch um ein und dieselbe Person gehandelt haben könnte.

Auch Marionettenspieler, die schon in früheren Zeiten häufig nach Augsburg gekommen waren, versuchten sich in Opernaufführungen. Ein gewisser Hilferding erhielt 1711 die Erlaubnis, mit seiner sogenannten »Kleinen Opera von Wien« (»Kleine Opera oder Marionettenspiel«) zur Kirchweihzeit in Augsburg einige Aufführungen zu veranstalten.[232]

Mit italienischer Opernmusik wurden die Augsburger ziemlich spät, zum ersten Mal im Jahre 1730, durch Andreas Denner, »Königlich Gross Brittanisch und Chur Braunschweigisch-lüneburgischen Hofacteurs Prinzipal«, bekannt gemacht, welcher moralische Actionen, untermengt mit »allerhand musicalischen italienischen und teutschen Opernmässigen Arien« zur Aufführung brachte.[233] (Gerade in Braunschweig war die Rivalität zwischen den italienischen und deutschen Opernkomponisten groß, bis die Oper im Jahre 1735 aufgelöst wurde.)

Das deutsche Singspiel dagegen kündigte sich in Augsburg sehr bald an. Bereits im April 1740 machten die kurbayerischen Comödianten unter Stephan Mayr und Johannes Schulz, die schon 1730 hier Comödien produziert hatten, auf der Reise nach Stuttgart und Mannheim Aufenthalt, um neben etlichen moralischen und historischen Comödien einige »aus galanten Arien

bestehende deutsche Operetten« zu Gehör zu bringen. Die Gesellschaft kam aus München, wo sie seit 17 Jahren den Winter über gespielt und von dort aus auch Abstecher nach Ulm und Regensburg unternommen hatte. Die Eintrittspreise waren volkstümlich niedrig, für die ersten Bänke wurden 15, für alle übrigen 5 Kreuzer verlangt. Nach anfänglicher Weigerung stimmte der Rat schließlich am 12. April zu.[234]

Alle diese Aufführungen fanden in Augsburg fruchtbaren Boden. Verschiedene Musiker und Bürger, darunter auch separierte Meistersinger, wurden dadurch zu eigenen Opernversuchen angeregt.

Der sehr rührige Buchdrucker Abraham Gugger, welcher schon 1690 Comödien aufgeführt hatte, eine Zeitlang Vorstand der Meistersinger-Gesellschaft gewesen war und sich vor 1717 wieder von ihr trennte, tat sich mit dem Organisten Johann Georg Mayr zusammen und erwirkte im März 1716 vom Rat die Genehmigung zur viermaligen Aufführung zweier Opern.[235] Die Deputierten hatten die Bewilligung empfohlen,[236] »weil von besagtem Mayr ein dergleichen musikalisches Stück nicht ohne Contento aufgeführt worden«. Die beiden Opern waren »Jacob und Lea« und die »Vergnügte Flora oder Mars der Gärtner«.

Nagel bezweifelt, daß es sich um Opern gehandelt hat, die ja immer als »musikalische« Stücke o. ä. bezeichnet worden wären.[237] Tatsächlich fand Mayr im Jahre 1721 für sein Gesuch um die Genehmigung zur viermaligen Aufführung »einer gewissen Opera« nicht mehr die Unterstützung der Deputierten. Die Begründung der Ablehnung durch den Rat ist eigenartig und läßt Nagels Vermutung einleuchtend erscheinen: »Wann aber dem sicheren Vernehmen nach dises Stückh keine Opera, sondern eine Comoedie ist, die Actores auch aus lauter ledigen Leuthen bestehen, welchen ihre professiones weit anstendiger als das Comoediespihlen sein würde –.«

Demnach hatte Mayr die Bezeichnung »Opera« diesmal zu Werbezwecken benützen wollen, ein Beweis dafür, welcher Beliebtheit sich die Oper in Augsburg erfreute.

Im Juli 1723 bemüht sich der Organist und Choraccessist bei den Dominikanern Johann Georg Widmann um die Erlaubnis, samt anderen dazu tauglichen Bürgern als Mitconsorten eine Oper aufführen zu dürfen.[238] In seiner Supplication gibt er an, er hätte seit geraumer Zeit mit saurer Mühe und Kosten diese kleine Opera, »so in Vocal sowohl alss Instrumental Music, umb mich dardurch bekannt zu machen Verfertiget, wie dannenhero auch dise kleine Opera mit einer schönen, aufferbaulichen Redensarth in schönen Versen« bestünde. Als junger Hausmann, dem das Wohl der Seinen am Herzen liegt, hätte er noch »keine promotion, wiewohl eine kleine Speranz durch meine Musik promovirt zu werden«. Auch sei dieses Werk, »so ersinnliche, und Vil schöne ausziehrung praesentiret und unterschydlichen Musicalischen Instrumenten bestehet«, jedem Stand gemäß, denn es gäbe

nicht nur dem Auge »sattsames Contento und satisfaction», sondern würde auch »dem gehör alle Verlangente lieblich und anemlichkeit praestiren«.

In einer zweiten Supplication[239] gibt Widmann noch nähere Erläuterungen. Das Werk erfordere »unterschidliche Musicalische Instrumente, bestehent von 24 Musicanten«. – »Weil aber dises Musicalische Werkh wegen unterschidlicher Poetereyen der gemaine Mann nicht verstehen würde, so habe ich mich dahin höchstens beflissen eine schöne Redensart mit schönen anmerkhungen Von dem alt Vatter Jacob und seinen 12 Söhnen mit anzufiehren.« Die Oper war so lang, daß sie an drei Abenden gegeben werden mußte.

Obwohl die Deputierten der Meinung waren,[240] daß das Agieren zu häufig geworden sei, stimmten sie zu, da »dises Werkh etwas besonderes in sich halten und meistens in der Music bestehen solle«, worauf Widmann am 24. Juli 1723 die Genehmigung erhielt, jeden Teil dreimal aufzuführen.

Nagel findet es bemerkenswert, daß dem Widmann als Katholiken die Aufführungen gestattet wurden. Purmann, der ebenfalls Katholik war, begann jedoch im gleichen Jahre mit seinen geistlichen Comödien. Nagels Bemerkung, daß sich die Meistersinger in eine protestantische und eine katholische Abteilung gespalten hätten, entspricht nicht den Tatsachen. Wie im vorigen Kapitel ausgeführt wurde, gab es in Augsburg eine Compagnie von Meistersingern »utriusque religionis«, eine ebensolche abgespaltene, ferner eine separierte katholische Gesellschaft. Eine eigene protestantische hat niemals existiert.

Die italienische Oper setzte sich in Augsburg im Gegensatz zur deutschen verhältnismäßig spät durch. Als erster Italiener kam im Januar 1733 Antonio Peruzzi von Venedig, um in Augsburg drei Monate lang »Wälische Operen« zu spielen. In seiner Supplication[241] machte er dem Rat große Elogen, »dass Sie aus hochangestammter Güte und Sanfftmütigkeit – keinen Operisten ohne Consolation von sich lassen –«. Er sei mit Weib, Kindern, Sängern und Sängerinnen, Componisten, Schreibern und Compagnie, 18 an der Zahl, gekommen, um die bevorstehende Faschingszeit hindurch mit seiner »raren, vortrefflichen und ungemeinen Bande vergnügsam aufzuwarten«. Der Gesellschaft Peruzzis gehörte u. a. der Komponist Paganelli als Clavecinist und Antonio Madonis als Konzertmeister an.[241a]

Am 22. Januar bewilligte der Rat das Gesuch Peruzzis unter der üblichen Bedingung, Kaution zu stellen, sich mit dem Almosenamt wegen des Stadels zu einigen und an den Montagen, den Spieltagen Purmanns, die Aufführungen einzustellen.[242]

Die Einnahmen Peruzzis müssen jedoch schlecht gewesen sein. Nach dreimonatigem Auftreten in München kam er wiederum nach Augsburg, um die Aufführungen fortzusetzen. Am 10. Oktober erhielt er hierzu die Genehmigung des Rates[243] unter der Verpflichtung, seinem Gläubiger, der ihm das

erste Mal ein »nahmhaftes quantum fürgestrecket«, ein Drittel der Einnahmen zu bezahlen. Die Einnahmen waren jedoch auch dieses Mal nicht besser, so daß Peruzzi sich gezwungen sah, 1734 aus Venedig eine neue »banda« zu holen.

Peruzzi beschränkte sich nicht auf Opernaufführungen, es wurde ihm auch »ein Collegium Musicum aufzuführen und academien zu produciren Gnädigst erlaubet«.[244] Wegen »Vill und grossen untterhaltungsausgaben, auch schlechten Einnahmen« sah er sich jedoch im Dezember 1734 veranlaßt, neuerdings um die Genehmigung für Opernaufführungen nachzusuchen, wurde aber vom Rate mehrere Male »zur Geduld verwiesen«. Hierdurch geriet er in außerordentliche Not; die Schulden waren inzwischen auf 3000 Gulden angelaufen, so daß sich die Gläubiger selbst gezwungen sahen, beim Rat um die Genehmigung für Opernaufführungen nachzusuchen.[245] Sie wiesen darauf hin, daß »die Academien nicht einmahl dahin ausslänglich fallen, die Musicos, sambt der Beleuchtung, und anderen hierzu höxt nöthigen costen zu bestreitten«, und die Mitglieder der Compagnie »nicht mer das liebe Brod mehr zu essen hätten«. Aber erst durch ein nochmaliges »Monitorium«[246] erreichten sie schließlich, daß Peruzzi am 22. Januar 1735 die Erlaubnis zur wöchentlich zweimaligen Aufführung »honetter Opern« erteilt wurde.[247] Damit brechen die Akten über Peruzzi ab.[248]

Als nächster Italiener kam Santo Lapis, Prinzipal von »Welschen Opern« mit einer Gesellschaft von 5 bis 6 Personen nach Augsburg, um im Herbst 1740 mit seinen »Virtuosen zwei Monat lang auf hiesigem Statt Theatro einige Musicalische und Serieuse Opern« zu präsentieren.[249] Anfänglich wegen der »theuren und nahrungslosen Zeiten« abgewiesen,[250] erhielt er am 13. Oktober Spielerlaubnis,[251] mußte aber seine Aufführungen wegen des Todes des Kaisers abbrechen und erwirkte am 19. Oktober »zu fortsetzung unserer Reise eine selbst beliebige Beyhülf ex erario«.[252] Im Januar taucht er wieder in Augsburg auf und versichert in einem neuerlichen Gesuch dem Rat, »das Man Ein Moralisch Werck vorstellen wird, so der ganzen Welt kan zum Exempel dienen«.[253] Wegen der Fastenzeit wiederholt abgewiesen, erhielt er schließlich am 2. März 1741 die Genehmigung, »In Ansehung der eingekommenen hochrespectirlichen Recomendation« seine »moralischen Opern in 7 oder 8 Spihl bestehend, einem hohen Adel produzieren zu dürfen«.[254]

Längere Zeit ruhten nun die Opernaufführungen in Augsburg. Erst im Jahre 1768 erwirkte Philipp des Sales die Concession zur Darbietung einiger Opern unter den üblichen Bedingungen.[255] Merkwürdigerweise war im Gegensatz zu sonst die Concession nicht befristet, so daß sich die Meistersinger gezwungen sahen, den Rat zu bitten, mit den »fremden Operisten wechselweise Schauspiel aufführen zu dürfen«.[256] Die Deputierten legten sich für sie ins Mittel und hielten dem Rat vor Augen, daß die Meistersinger

»an ihrem durch obige obrigkeitliche erlaubnis erhaltenen jure quaesito nicht nur Verkürzet, sondern worthlich damnifiziret werden, indem sie einigen fremden hierhero zur producirung ihrer schauspihl Verschihnen acteurs Vor ihren unterhalt wochentlich 43 fl. bezahlen müssen«. Auf diese Vorstellungen hin wurde den Operisten gestattet, bis zum 8. Oktober allein zu spielen, von da an sollte aber den Supplicanten »innhalts des Concessions Decreti vom 30. Juli 1767[257] ihre Schauspihl allein wider zu produciren zugelassen seyn«.[258]

Nagel[259] erwähnt ein in Eitners Quellenlexikon VIII 392 abgedrucktes Dokument des Sächsischen Staatsarchivs, nach welchem ein Pietro Pompeo Sales 1769 Kapellmeister in Augsburg war und 1774 nach Berlin ging, und läßt wiederum die Frage offen, ob es sich um dieselbe Person handelte. Hierfür spricht die Notiz Stettens,[260] daß ein Pietro Pompeo des Sales Kapellmeister in Augsburg gewesen sei, von welchem es »aber nicht nur Oratorien und Intermezzen—sondern auch grosse Opern, deren verschiedene an dem Churfürstlichen Hofe aufgeführt worden sind«, gäbe. Auch Collignon vertritt die Ansicht, daß bei der ungenauen und oberflächlichen Behandlung der Namen und Schreibarten eine Identität des Philipp de Sales mit Pietro Pompeo de Sales nicht ausgeschlossen sei.[260a]

Das Jahr 1775 sah gleich drei verschiedene Operngesellschaften in Augsburg.

Die deutsche Oper war seit Jahrzehnten von der italienischen verdrängt worden. Erst der Einfluß des Hillerschen Singspiels scheint ihr wieder zur Geltung verholfen zu haben, denn als Singspiel ist wohl die »Deutsche Opera buffa« zu verstehen, die Anton Berger in Augsburg einführte. Am 25. April 1775 erhielt er vom Rate die Genehmigung für sechs Aufführungen.[261]

Aber kurz darauf meldete sich bereits wieder ein Italiener. Im Juni 1755 erwirkte der Münchner Intendant Graf von Seeau durch den kurbayerischen Agenten Zermack unter Berufung auf eine bereits zwei Jahre früher erteilte Lizenz die Zustimmung des Rates, »eine gewisse auserlesene Italienische Opera buffa (Directeur H. Rossi)« acht Wochen lang in Augsburg spielen zu lassen.[262] Die Benützung des Jesuitentheaters, um welche er »wegen dessen gemächlicheren Situation, geraumigere Platz, und daher erfolgend bessern Wohlklang der Singstimmen« nachgesucht hatte, wurde ihm jedoch verweigert, worauf Rossi wegen »Unbrauchbarkeit des Theaters im Stadel« auf sein Gastspiel verzichtete.[263] Die Akustik des Komödienstadels war schon einmal von der Witwe Purmanns mit der Begründung kritisiert worden, daß »sich die Musik in diesem Gebäu Völlig zerschlagen würde«.[264]

Als letzten »Operaspieler« verzeichnen die Akten Franz de Albis, welchem der Rat am 29. Juli 1775 die Erlaubnis erteilte, »eine opera buffa in musica, theils in teutscher, theils in Italienischer Sprache in dem allhiesigen Komoedienstadel« aufzuführen.[265]

Nagel erwähnt a. a. O., S. 149, noch die 1778 in Augsburg beginnende Tätigkeit Schikaneders. Die Meistersinger-Akten berichten hierüber nichts, sie brechen zwei Jahre vorher ab.

11. Zusammenfassung

Für die Bedeutung, die der Augsburger Meistersinger-Schule im 16. und 17. Jahrhundert unter den übrigen Schulen zukam, gibt es eine Anzahl Zeugnisse. Der wiederholt zitierte schlesische Meistersinger Adam Puschmann zog auf seiner Reise nach Süddeutschland zunächst nach Augsburg. In der ersten Ausgabe seines »Gründlichen Berichts des Teutschen Maistergesangs« von 1571 schreibt er hierüber: »—Mich derowegen anfenglich zu augspurg zu den Maistersingern gehalten, Bey ihnen den rechten grund dieser Singe Kunst, nicht gefunden.«[266] Trotz der einschränkenden Bemerkung ist diese Tatsache, daß Augsburg Puschmanns erstes Ziel war, ein Beweis dafür, daß der Ruhm Augsburgs als Meistersinger-Stadt über ganz Deutschland verbreitet war. An anderer Stelle revidiert Puschmann denn auch seine Ansicht über die Augsburger Schule mit der Feststellung,[267] daß »allda die alten und newen thöne am richtigsten sind gesungen worden vnd allda noch heute am richtigsten ins gemerk gesungen werden«.

Auch ist die Ausgabe des »Berichts« von 1596 gewidmet »Den Achtbaren und wolgelarten Herrn M. Gregorio Danbeck vnd M. Johan Sprengen beiden keyserlichen Notarien vnd geschworenen Rechtsprocuratoren zu Augspurg. Meinen besondern günstigen Herrn vnd Freunden.«

Schon die erste Ausgabe des »Berichts« von 1571, in deren Vorrede Puschmann auf das Alter des Meistergesangs und die zwölf alten Meister hinweist, war den Bürgermeistern und Stadtpflegern von Straßburg, Nürnberg, Augsburg, Ulm und Frankfurt am Main gewidmet. (Diese Widmung benützten die Augsburger Meistersinger in einer Eingabe an den Rat vom Jahre 1650[268] als Urkunde, um die Würde ihrer uralten Kunst in besonders günstiges Licht zu stellen.)

Wie Goetze weiterhin mitteilt,[269] sagt in Andreas Gryphius »Absurda Comica« im ersten Aufzug Pickelhering zu dem Meistersinger Lollinger: »seid ihr euer Lebenlang nicht zu Danzig[270] gewesen, oder Augspurg? Die Meistersinger reisen doch sonst ziemlich weit.«

Die Augsburger Meistersinger waren sich der Bedeutung ihrer Schule auch selbst durchaus bewußt. In dem Streit, der im Jahre 1600 um eine neue Tabulatur entbrannte, begründeten die Vorsteher die Notwendigkeit einer Abänderung damit, daß die Augsburger Schule »vor allen andern höchlich beruemt vnd gelobt wirdt«.[271]

Noch zu Beginn des 17. Jahrhunderts, als zahlreiche Meistersinger-Codices entstanden, wurde die Autorität der Augsburger Überlieferung anerkannt. In einer Berliner Handschrift ist die Tatsache hervorgehoben, daß gewisse alte Weisen von Augsburg nach Nürnberg gebracht worden seien.[272] Es handelt sich um fünf Töne, darunter den Hofton des Cantzlers und einen des Münchs von Salzburg, die »Georg Winter, messerschmidt, Anno 1618 mit von Augspurg genotirt hierher nach Nürnberg gebracht« hat, und um weitere »sechs thöne, so auch dem frauenlob Zugerechnet werden«. Auch die Töne der Augsburger Meister selbst müssen sich in Nürnberg großer Beliebtheit erfreut haben. In den drei Nürnberger Handschriften Will[3] 792, 793 und 794[273] findet sich eine sehr große Anzahl Augsburger Weisen, auch solche, die in keiner anderen Handschrift nachzuweisen sind.

Dagegen weichen die Nürnberger und Augsburger Schulordnungen stark voneinander ab. Die Augsburger hat eher Ähnlichkeit mit den Ulmer Ordnungen von 1599 und 1644.[274]

Zu der relativ bedeutenden Memminger Schule scheinen keine Verbindungen bestanden zu haben. Die Memminger Schule wurde vielmehr 1600 durch Johann Suppius aus Nürnberg gegründet, [274a] woraus sich auch die Ähnlichkeiten der Memminger mit der Nürnberger Ordnung erklären. Beiden Ordnungen ist z. B. die Klassifizierung »Schüler«, »Schulfreund«, »Singer«, »Dichter« und »Meister« eigen, welche die Augsburger Schule nicht kennt, wie bereits früher ausgeführt wurde.

Bewunderungswürdig ist die Zähigkeit, mit welcher die Meistersinger auch dann noch am Überkommenen festhielten, als der Meistergesang längst eine überwundene Angelegenheit war. Erst 1770 wurde die Nürnberger Schule aufgelöst, 1780 die Straßburger. Die Augsburger Schule ging 1776 in der bürgerlichen Agentencompagnie Sartors auf, welche alsbald nur noch Marionettenspiel betrieb, bis im Jahre 1803 durch den Brand der Marionettenbude auch diesem ein Ende bereitet wurde.

Der eigentliche Verfall des Meistergesangs setzte jedoch schon gegen Ende des 16. Jahrhunderts ein. Der Hauptgrund lag darin, daß die Meistersinger nicht den Anschluß an die veränderten Zeiten fanden. Der Meistergesang, auf mittelalterlichen Vorstellungen basierend, räumte dem Allgemeinen den Vorrang vor dem Individuellen ein;[275] seine Probleme waren überindividueller Natur. Ein starkes ideales Gemeinschaftsgefühl verband die Sänger; ihre Zunft war nicht auf bestimmte Berufskreise beschränkt wie andere Zünfte. Keine materiellen Interessen führten die Sänger zusammen, jeder, gleich welchen Standes, der dem Ideal des Gesanges huldigte, wurde aufgenommen. Mit dem Erwachen des Individualismus im Zeitalter der Reformation wurde dieses Gemeinschaftsgefühl schweren Erschütterungen ausgesetzt. Die einen suchten Neuland im Komödienspiel, das alsbald nicht mehr als eine »bürgerliche recreation« angesehen wurde, sondern dem Ehr-

geiz und der Erwerbsgier des einzelnen diente, die andern hielten mit zähem Konservativismus an einer Kunst fest, deren Ästhetik in den allzu strengen Regeln der Tabulatur und einer nicht entwicklungsfähigen Musik erstarrt war. Die Theaterfreudigkeit aller Stände im 16. Jahrhundert kam den fortschrittlich gesinnten Meistersingern gerade in Augsburg, das die Führung im Süden innehatte, entgegen. Nach dem Dreißigjährigen Kriege, im Jahre 1650, gelang es ihnen sogar, das Monopol für Theateraufführungen zu erlangen. Hierin ist auch der Grund dafür zu sehen, warum es in Augsburg keine Handwerkeraufführungen gegeben hat wie etwa in Nördlingen.[276] Den Meistersingern war sehr bald bewußt geworden, daß sie durch Theateraufführungen stärker auf das Volk wirken konnten, als mit ihren Singschulen. Die Frage, ob letztere überhaupt jemals Popularität erlangten oder als Liebhaberei im wesentlichen auf den Kreis der Meistersinger selbst beschränkt blieben, ist schwer zu entscheiden. Keinesfalls aber vermochten die Dichtungen und die Musik der Meistersinger mit der Zeit Schritt zu halten. Die neue, insbesondere von der schlesischen Dichterschule Martin Opitzs gepflegte Poesie räumte gründlich mit den alten überkommenen Formen auf. Auch fanden sich in den Meisterliedern zu wenig Beziehungen zu den Zeitereignissen. Schon Hans Sachs hatte das Schwergewicht seiner dichterischen Tätigkeit nicht mehr auf Meisterlieder, sondern andere Formen der Dichtkunst gelegt.

Auch der streng an die dichterische Form gebundene unbegleitete Gesang der Meistersinger konnte keinen Widerhall mehr finden in einer Zeit, da allenthalben das Interesse an der Instrumentalmusik mit ihrer Formfülle erwacht war.

In Augsburg waren seit dem Anfang des 17. Jahrhunderts Hauskonzerte auf Laute, Regal und Flöte an der Tagesordnung. Gegen Ende des Jahrhunderts kamen zu dem beliebtesten Instrument, der Laute, auch noch »Clavier und Flügel«.[277]

Als 1713 David Kräuter Kantor bei St. Anna wurde, verbesserte er nicht nur die Kirchenmusik, sondern richtete auch ein »öffentliches Concert« ein, in welchem sich neben fremden Virtuosen auch Liebhaber hören ließen. Neue Liebhabergesellschaften, zusammengesetzt aus allen Ständen, bildeten sich unter der bischöflichen Regierung Josephs I. Auch das erwachende Interesse an der Oper mag schließlich nicht wenig zu der resignierten Feststellung der alten Meistersinger beigetragen haben, »daß ihr schönes gesang nicht mehr würd respectirt«.

In anderen Städten hielt sich der Meistergesang länger als in Augsburg. So schrieb Will[278] noch 1781, daß man in der Nürnberger Katharinenkirche der Meistersinger »wenigen und fast nichts bedeutenden Überrest noch bisweilen höret«. Die Memminger Meistersinger betätigten sich zuletzt als Leichensänger; erst 1875 wurde diese Einrichtung stillschweigend fallen ge-

lassen.[279] In Augsburg dagegen vollzog sich eine restlose Umwandlung der Schule in eine Schauspielgesellschaft. Aber auch diese Agentencompagnie war nicht lebensfähig. Allzusehr hing dieser kleine Rest der ehemaligen Meistersinger-Gesellschaft, die um 1600 etwa 100 Mitglieder gezählt hatte und 1776 auf neun Mitglieder zusammengeschmolzen war, am Althergekommenen, an den puritanischen geistlichen und Moralstücken. Und selbst der Versuch, mit der Zeit zu gehen und »moderne« Stücke aufzuführen, mußte scheitern an der übermächtigen Konkurrenz der überall aufblühenden reisenden Komödiantengesellschaften.

Aber die Meistersinger hatten ihre Aufgabe erfüllt. Ihr ganzes Streben hatte dem hohen sittlichen Zweck gegolten, dem Volk die Bibel nahezubringen und im Bürger das Interesse für ernste Kunstpflege wachzuhalten. Ihr Publikum setzte sich aus allen Ständen zusammen, selbst der Adel und »fürneme Standespersohnen« begehrten, ihren Comödienspielen beizuwohnen. Mit manchem Lied bereicherten die Sänger den Schatz des deutschen Kirchenliedes, und ihre Aufführungen halfen der späteren Schauspielkunst den Weg bereiten.

So sind die Meistersinger trotz aller Mängel ihrer Kunst aus der Geschichte der deutschen Kultur nicht hinwegzudenken.

II. DIE AUGSBURGER MEISTERTÖNE

1. Die Quellen und ihre Notierungsweise

Als Quellenmaterial für die Untersuchung der Augsburger Töne standen zur Verfügung die Dresdner Handschrift M 6, das »Singebuch des Adam Puschmann« in der Neuausgabe von Georg Münzer, Berlin 1906, die Münchner Handschrift Cgm 4999 von 1591 und die vier Nürnberger Codices Will³ 792, 793, 794 und 784 (der Codex des Benedict von Watt).

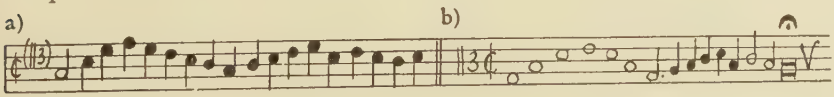
Die Weisen der Handschrift M 6 stammen von A. Puschmanns Hand, sie sind etwas früher aufgezeichnet als diejenigen des »Singebuchs«.[280] Das weitaus reichhaltigste Material enthalten die drei erstgenannten Nürnberger Handschriften. Leider ist die Notierung in ihnen ziemlich flüchtig, im Gegensatz zu Cgm 4999, der von insgesamt neun Tönen sechs von Augsburger Meistern enthält. Auch sind die Nürnberger Handschriften fast ausschließlich auf die Überlieferung der Weisen ohne Textunterlegung beschränkt, wodurch die Analyse der Töne erschwert ist. Die Aufzeichnungen in M 6, Puschmanns Singebuch und Will³ 784 erfolgten in Choralnotation. Puschmann verwendet an Notenwerten die Semibrevis für den Choral, die Minima oder Semiminima (selten) für die Koloratur, als Schlußnoten gelegentlich die Brevis oder Longa, während sich B. von Watt auf Semibrevis und Minima beschränkt.

In den später entstandenen drei Nürnberger Handschriften Will³ 792, 793 und 794 wurden beim Choral halbe Noten (ganz selten auch ganze), bei der Koloratur Viertel-, gelegentlich auch Achtelnoten gebraucht. Häufig besteht überhaupt kein Unterschied zwischen Choral- und Koloraturnotierung, so daß die Choralnoten in die Koloratur mit einbezogen sind. Eine Gegenüberstellung der Notierung in Will³ 792 und Cgm 4999 möge dies veranschaulichen.

Seb. Wild, »Wilder Ton«, Stollen

Will 792, Nr. 278 — Cgm 4999

Beispiel 1

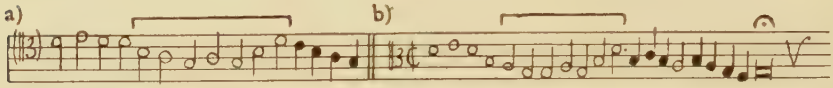


Umgekehrt werden häufig Koloraturen mit Choralnoten wiedergegeben.

Seb. Wild, »Wilder Ton«, Stollen 5

Will 792, Nr. 278 Cgm 4999

Beispiel 2



(Die halben und Viertelnoten bedeuten hier Koloraturen)

Auch die Zeilenschlüsse werden in den Will-Handschriften oftmals in die Koloratur mit einbezogen und dementsprechend als Viertelnoten notiert (Beispiel 1a und 2a).

Am differenziertesten ist die Notierungsweise in Cgm 4999. Hier werden Semibrevis, Minima, Semiminima und Fusa (bei Verzierungen) verwendet. Die Zeilenschlüsse bilden Breven mit Fermaten und Pausenzeichen (Beispiel 1b und 2b).

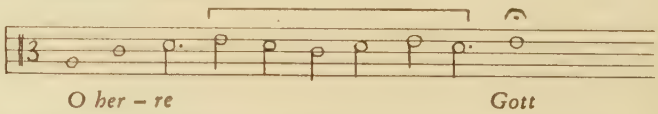
Die Behauptung Münzers,[281] daß die Mehrzahl der überhaupt mit Noten versehenen Handschriften wegen fehlender oder mangelhafter Vorzeichen fast unbrauchbar sei, ist übertrieben. In den Nürnberger Handschriften, die ohne jede Angabe von Vorzeichen und Schlüsseln sind, läßt sich beides in den meisten Fällen ohne große Schwierigkeit ergänzen.

Die Notierungen Puschmanns sind in dieser Hinsicht sehr gewissenhaft. An Schlüsseln verwendet er am häufigsten den C-Schlüssel auf der dritten und vierten, gelegentlich auch der zweiten und fünften Linie, ferner den G-Schlüssel auf der vierten, sowie den F-Schlüssel auf der zweiten und dritten Linie. Zu beachten ist der mannigfache Schlüsselwechsel innerhalb einer Melodie. Cgm 4999 verwendet ebenfalls den C-Schlüssel, hauptsächlich als Tenor- und Altschlüssel, gelegentlich tritt er auch wie bei Puschmann als Mezzosopranschlüssel auf der zweiten Linie auf. (Seb. Wild, »Nasse Gsangsweis«.)[282]

Problematisch ist die Bedeutung des Punktes hinter einer Note: P·. Als punctum divisionis kennzeichnet er den Beginn und das Ende einer Koloratur:[283]

M(agister) Georg Danbeck, »Süße Klagweis«.
Puschmann, Singebuch Nr. 215.

Beispiel 3

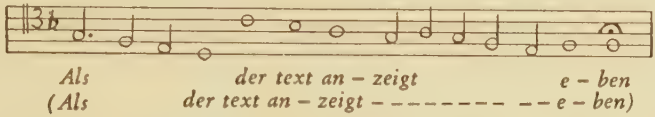


Nur die zwischen den Punkten stehenden halben Noten gehören zur Koloratur, die dritte Note auf die Silbe »re« ist noch Choralnote. Auch die erste

Choralnote einer Zeile notiert Puschmann manchmal als halbe Note, wenn ihr eine Koloratur folgt:

Onufrius Schwarzenbach, »Kreuzton«.
Singebuch Nr. 196.

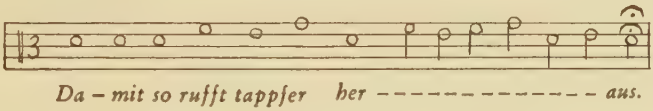
Beispiel 4



Die letzte Note der ersten Koloratur (d) ist hier als Choralnote notiert, wenn diese Note überhaupt als zur Koloratur gehörig zu betrachten ist. Andernfalls wäre die in Klammern beigefügte Textunterlegung denkbar. Die Silbe »zeigt« würde in diesem Falle zur Koloratur und der ihr vorausgehenden Choralnote gehören wie die Silbe »her« in folgendem Beispiel:

Onufrius Schwarzenbach, »Fröhliche Morgenweis«.
Singebuch Nr. 205.

Beispiel 5

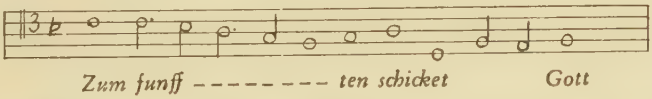


Die Schwierigkeit der Interpretation ergibt sich daraus, daß Puschmann in Beispiel 4 nur den Anfang der Koloratur durch einen Punkt kennzeichnet, nicht aber, wie sonst häufig, das Ende. Oftmals ist auch nur das Ende einer Koloratur durch einen Punkt gekennzeichnet oder die Punkte fehlen überhaupt, wie bei der zweiten Koloratur des Beispiels 4 und der in Beispiel 5.

Auch die Koloraturen selbst sind häufig durch Punkte in Gruppen gegliedert:

O. Schwarzenbach, »Paratweis«.
Singebuch Nr. 198.

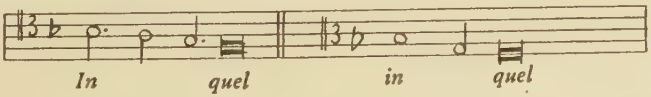
Beispiel 6



Dadurch kommt dem Punkte noch eine andere Bedeutung zu als nur die der Kennzeichnung des Anfangs und Endes der Koloratur. Münzer wies in seinem Kommentar zum Singebuch[284] darauf hin, daß Puschmann in der Handschrift M 6 den Punkt öfters verwendet als im Singebuch, und belegt dies mit folgendem Beispiel:

M 6 Singebuch

Beispiel 7

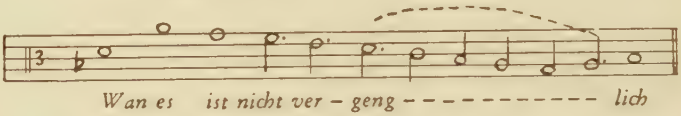


»Es ist hier also die erste punktierte Note aus dem Beispiel M 6 verlängert worden, während der Punkt hinter der dritten Note des Beispiels nur andeutete, daß dort die zur Silbe »in« gehörige Phrase zu Ende wäre.«

Das Beispiel veranschaulicht klar die doppelte Bedeutung des Punktes: Der zweite Punkt zeigt das Ende der kleinen Koloratur an, während der erste Punkt eine Art Verlängerungspunkt darstellt. Man könne einwenden, daß der erste Punkt lediglich den Beginn der Koloratur andeute, ein anderes Beispiel aus M 6 legt jedoch die zweifache Bedeutung des Punktes noch eindeutiger dar:

(Münzer S. 8)

Beispiel 8

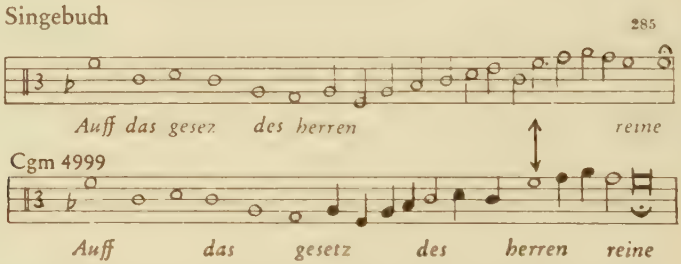


Auf die ersten beiden punktierten Halben folgt keine Koloratur, es müßte sich demnach bei den Punkten um Verlängerungspunkte handeln, während der dritte und vierte Punkt wiederum den Anfang resp. das Ende der Koloratur kennzeichnen.

Aufschlußreich ist ein Vergleich der Schreibweise des Singebuchs mit der des Cgm 4999:

Seb. Wild, »Gekrönter Ton«.

Beispiel 9



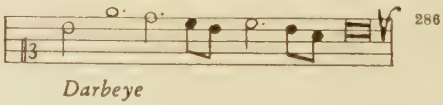
Die ganze Note f im zweiten Beispiel entspricht der punktierten halben im ersten, der Punkt ist demnach als Verlängerungspunkt anzusehen.

Noch etwas zeigt der Vergleich der beiden Beispiele: Die wesentlich differenziertere Notierung der Koloraturen in Cgm 4999. Während der Choral in Semibreven dahinschreitet, finden in der Koloratur gleich dreierlei Notenwerte Verwendung, abgesehen von der Schlußbrevis.

Auch dem Punkt kommt in Cgm 4999 große Bedeutung zu:

Seb. Wild, »Nasse Gsangsweis«.

Beispiel 10



Im Gegensatz zu Puschmanns Handschriften zeigen sich überdies in Cgm 4999 starke Ansätze zu einer Mensurierung durch Verwendung verschiedener Notenwerte auch im Choral.

Dies führt uns zu dem schwierigsten Problem des Meistergesangs, der Rhythmisierung.

2. *Rhythmik*

Die Überlieferung der mittelalterlichen Minnesänger- und Meistersingerhandschriften in Choralnotation führte zu mannigfachen Betrachtungen über die Rhythmisierung der Lieder.

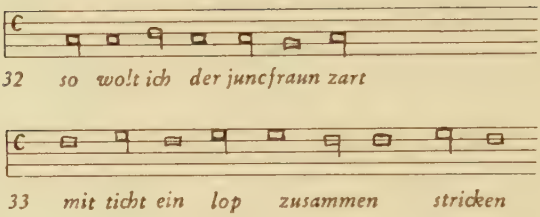
Runge[287] vertrat die Ansicht, daß »die rhythmische Struktur der Melodien lediglich vom Texte bestimmt wird«. Riemann[288] schloß sich dieser Ansicht an und stellte sich ebenfalls auf den Standpunkt, daß »für die Meistersingernotierungen die korrekte Sinnbetonung der Texte den Rhythmus bestimmt und daß von einem wirklichen mensuralen Sinne der Notenzeichen nicht die Rede sein kann«.[289] In neuerer Zeit bekennt sich auch Bützler[290] »zu dem von Paul Runge und Hugo Riemann aufgestellten Prinzip, die Rhythmik der Minnesängermelodien aus dem Metrum der Gedichte abzuleiten«, und tritt für binäre Übertragung der mittelalterlichen Spruchmelodien ein.

Kuhlmann[291] dagegen verficht die These, daß die weltlichen Monodien des 13. Jahrhunderts nur in modaler Übertragung zu rekonstruieren seien. Ausgehend von Kuhlmanns Erkenntnis, daß der musikalische Rhythmus ganz unabhängig vom Text entstanden sei, vertritt auch Zitzmann[292] den Standpunkt, daß der musikalische Rhythmus anderen Gesetzen folge als das Metrum der Gedichte, und bestreitet die Berechtigung, »von der Textmetrik auf die Rhythmik zu schließen und umgekehrt«.

Damit stellt er sich in strikten Gegensatz zu Runges und Riemanns Auffassung. Bei aller Selbständigkeit von Metrik und Rhythmik unterstreicht nach Zitzmann die modale Übertragung die innere, auf symbolischer Zuordnung beruhende Einheit von Wort und Weise.[293] Es sei nicht einzusehen, weshalb man den natürlichen musikalischen Ausdruckswert des Tripeltaktes als Analogie zum regelmäßigen Wechsel von Hebung und Senkung für die Übertragung von Melodien auch des 14. Jahrhunderts verschmähen wolle, solange nicht ausdrückliche, durch theoretische Zeugnisse belegte Beweise erbracht würden, daß die modale Rhythmik im 14. Jahrhundert keine Geltung mehr habe. Zitzmann weist ferner auf die Bedeutung des Tripeltaktes für alle mittelalterliche Musik hin und untermauert seine Auffassung von der Notwendigkeit einer modalen Übertragung der Lieder der Kolmarer Handschrift mit dem Hinweis auf den gleichmäßigen Wechsel von Virga und Punkt bei einigen Stellen dieser Handschrift:[294]

Colm. fol. 28

Beispiel 11



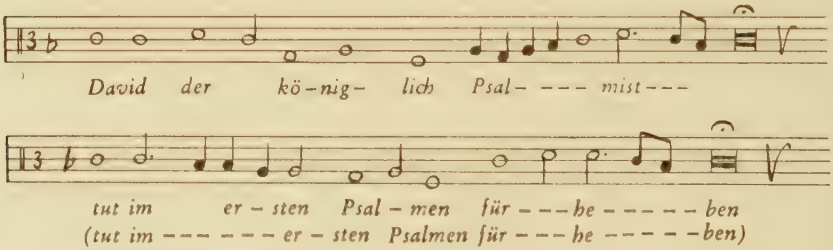
Entgegen Runges Auffassung[295] sieht Zitzmann hier Andeutungen mensurierter Notation.

Auch Rosenberg[296] vermutet eine andeutend mensurale Notierungsweise in der Kolmarer Handschrift.

In verschiedenen der uns interessierenden Handschriften des späten bürgerlichen Meistergesangs zeigen sich in noch stärkerem Maße Ansätze zu einer Mensurierung. Bereits Staiger hat dies bei einigen Tönen der Zwickauer Hans-Sachs-Handschriften 2 und 3, der Jenaer Valentin-Voigt-Handschrift, des Cgm 4999 und der Ulmer Tabulaturen Faulhabers aus den Jahren 1603 bis 1605 festgestellt.[297] Während nach Staiger jedoch »die Mensurierung nur in der Darstellung der Koloraturen Bedeutung« gewinnt, stellt Bernoulli bei Seb. Wilds »Gekröntem Ton« aus Cgm 4999 eine straffe, an Mensur gemahnende rhythmische Struktur fest. Wolf dagegen findet in diesem Ton »kaum eine strikte Mensur«. Die Textunterlegung Wolfs erscheint indessen wenig einleuchtend:[298]

Seb. Wild »Gekrönter Ton«.

Beispiel 12 Cgm 4999



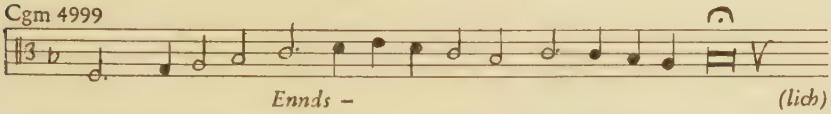
(Wir schlagen die in Klammern beigefügte Textunterlegung vor.)

Auffallend ist hier die Verwendung von Semibreven und Minimen im Choral, wodurch die obenerwähnte Ansicht Staigers, daß die Mensurierung nur in der Darstellung der Koloraturen Bedeutung gewänne, zum mindesten für diese Handschrift als nicht stichhaltig erwiesen ist.

Ohne Zweifel ist die Mensurierung der Koloraturen in Cgm 4999 sehr differenziert, wie zu Beginn des Abgesangs in Raphael Dullers »Gekröntem Ton«,

Beispiel 13

Cgm 4999

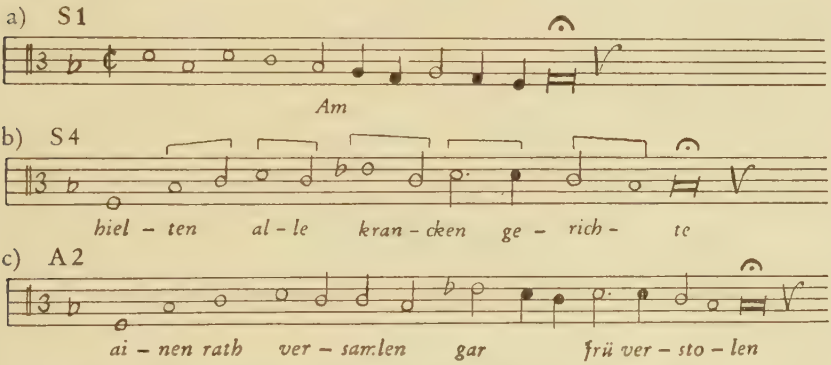


aber der wiederholte Wechsel zwischen Minima und Semibrevis in der zweiten Zeile des Beispiels 12 läßt deutlich eine Mensurierungsabsicht auch im Choral erkennen, welche durch die von uns vorgeschlagene Textunterlegung (»érsten Psálmen«) noch deutlicher wird, da sich die Wortakzente mit dem rhythmischen Schwerpunkt decken.

Noch klarer kommt das Streben nach Mensurierung in Caspar Wirts »Langer Schlagweis« in Cgm 4999 zum Ausdruck:

»In der Langen schlagweis caspar wirt von augspurg«

Beispiel 14 Cgm 4999



Zeile a auf die Silbe »am« erscheint in gerader Rhythmisierung, während in Zeile b und c dieselbe Tonfolge verschieden rhythmisiert ist.

Die angeführten Beispiele verdienen aus dem Grund ein besonderes Interesse, weil für den Meistergesang des 16. und 17. Jahrhunderts das Prinzip der Silbenzählung galt. Bei den Liedern des Minnesangs und frühen Meistergesangs war das Zusammenfallen von Sprachakzent und musikalischem Akzent eine Selbstverständlichkeit. Als die späteren Meistersinger darangingen, neue Texte auf alte Töne zu dichten, hielten sie sich wohl an das strophische Schema, aber die Hebigkeit der Sprache mußte allmählich dem Grundsatz der Silbenzählung weichen.

Puschmann macht in seinem »Bericht« einen klaren Unterschied zwischen »skandierten« und »unskandierten« (Meistersinger-) Versen.[299] In der Jenaer

Valentin-Voigt-Handschrift ist jede Zeile nach Silbenzahl ausgezählt. Philipp Harsdörffer schreibt auf dem 13. Blatt im vierten Teil seiner »Gesprächsspiele« von 1644:[300] »Sie, die Meistersinger, beobachten allein die Anzahl der Sylben und der Reimen. Dass aber eine Sylbe lang – die andere kurtz lautend sey / das gilt ihnen gleich viel. Ob nun ihre Gedicht schlecht sind / und das Gesang dem Choral oder der Ebreer-Music nicht ungleich zu hören / so haben sie doch feine Regul / und ihre Wissenschaft in solcher Verfassung / daß sie ungezweifelt sagen können / was gut oder böss ist.«

Auch spätere Versuche, hier Wandel zu schaffen, fanden bei den Meistersingern keinen fruchtbaren Boden. So äußert sich Wagenseil[301] über die »Kurze Entwerfung des Deutschen Meistergesangs« der Memminger Schule[302] folgendermaßen:

»Wobey zu erinnern, daß unsere Nürnbergische Meistersinger / mit diesem letzten Unterricht / weil er die alte Kunst nach der neuüblichen Poeterey zwingen / bevorab / auf zuvor nicht übliche Weise / die Beobachtung des Lang- und Kurtz Lauts der Sylben einführen will / nicht eigentlich zufrieden / und kurtzum haben wollen / man solle es bey den / was viel hundert Jahr im Gebrauch gewesen / beruhen lassen: so müsse auch über das stets ein Unterschied zwischen den Meistergesang und der gemeinen Poeterey seyn und bleiben.«

Der Sinn für Hebigkeit war den späten Meistersingern vollständig verlorengegangen; in jambischem Rhythmus strömten ihre Verse im Gleichmaß dahin. Dies geht schon aus der Forderung Puschmann hervor, daß die klingende Verse ungerade und die stumpfen gerade Silbenzahl haben müßten.[303]

Wie wenig der Sprachakzent den Meistersingern bedeutete, erhellt aus folgendem Vers von Hans Sachs:

»so wíl ich érleuchtén sein mút«.

Bert Nagel wies darauf hin, wie leicht der Vers durch einfache Wortumstellung umzuprägen gewesen wäre:[304]

»so wíl erléuchten ích sein mút«.

Wie wirkte sich dies nun auf den musikalischen Rhythmus aus? Noch in den Texten der Kolmarer Handschrift wechseln Hebung und Senkung »mit erstaunlicher Regelmäßigkeit»,[305] aber, und das ist hier das Entscheidende, gemäß den Gesetzen der Hebigkeit. Kühn[306] ferner hat nachgewiesen, daß auch noch bei den Liedern Michael Behaims im 15. Jahrhundert die Melodie dem regelmäßigen Wechsel von Hebung und Senkung des Textes genau korrespondiere. So ist hier die metrisch-musikalische Einheit noch gewahrt. Die späten Meistersinger dagegen mußten Mittel und Wege finden, ihre sinnwidrigen Textbetonungen zu überbrücken.

In obigem Beispiel wäre die Betonung der Silbe »leuch« mit einem durch das Aufundab der rhythmischen Bewegung bedingten Aufschwung[307] denkbar:

erleuchten.

Moser vertritt die Ansicht, daß die Meistersinger die Diskrepanz zwischen Melodie- und Textakzent durch eine gewissermaßen »schwebende Deklamation« ausgeglichen hätten.[308] Ebenso glaubt Staiger an einen freien choralen Rhythmus, wobei die einzelnen Silben die grundsätzlich gleiche Länge zeigten und sich nur durch die Wortbetonung unterschieden. Die Koloraturen allerdings seien bedeutend differenzierter gegliedert. Auf die Richtigkeit der letzteren Behauptung wurde bereits hingewiesen. Wir haben dabei aber festgestellt, daß sich auch in der Notierung des Chorals eindeutige Ansätze zu einer Mensurierung fänden.

Wir kehren zurück zu Beispiel 14 (S. 71) und vergleichen die zweite Zeile mit der Notierung anderer Handschriften.

Caspar Wirt, »Lange Schlagweis«.

Beispiel 14a — Cgm 4999

a)

hiel- ten al - le kran - cken gerich - te
(hiel - tén al - le kranckén ge - - - - - rich - - te.

b) Will³ 792, Nr. 6

Ich be - mü - he mich so Von hertzen

c) Will³ 784 (B. v. Watt), Nr. 55

wi - der die Jünger vnd kam dare

Das Textschema stimmt bei allen drei Beispielen genau überein, ebenso beim zweiten und dritten Melodie und Rhythmus (Koloratur!). Der Unterschied zwischen der Tonart des ersten Beispiels einerseits und des zweiten und dritten andererseits spielt in diesem Zusammenhang keine Rolle.[309] Das Wesentliche ist, daß das erste Beispiel in der Rhythmisierung bedeutend von den beiden anderen Beispielen abweicht. Während wir bei den letzteren eine gleichmäßige gerade Bewegung vor uns haben, erscheint in Beispiel a von der zweiten bis zur achten Note die Bewegung des 1. Modus. Außer-

dem ist hier die Floskel, die in den beiden anderen Zeilen durch veränderte Notenwerte deutlich als Koloratur gekennzeichnet ist, ausmensuriert, melodisch verändert und als Koloratur überhaupt nicht erkennbar.[310]

Alle diesen Faktoren bedingen eine andere Textunterlegung; die syllabische der Zeilen b und c wäre in Zeile a undenkbar, weil die sinnwidrige jambische Betonung (»allé kranckén«)[311] durch die ungerade Rhythmisierung nur noch mehr unterstrichen würde. Auch wäre es sinnlos, auf die Silbe »ge« zweimal hintereinander die gleiche Note folgen zu lassen.

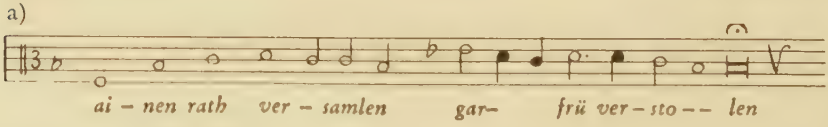
Wir glauben den Zweck der ungeraden Bewegung vielmehr gerade darin zu sehen, durch Zusammenziehung von Semibrevis und Minima zu einer Zeiteinheit eine – wenigstens teilweise – dem Wortakzent entsprechende Deklamation (»álle kráncken«) zu erzielen, ganz abgesehen von der größeren Geschmeidigkeit des rhythmischen Ablaufs. Die »schwebende Deklamation« Mosers mag auf die gleichmäßigen Semibreven der zweiten und dritten Zeile anwendbar sein, bei der ersten ist sie durch eindeutige, sinnvoll die jambische Betonung durchbrechende Mensurierung unnötig geworden.

Anders liegt der Fall bei dem Beispiel 14c, S. 74. Die Zeile hat fünf betonte Silben im Gegensatz zu den vier des eben besprochenen Beispiels. Eine Rhythmisierung wie in diesem ist wegen der größeren Silbenzahl nicht möglich, da bei einer Zusammenziehung von zwei Noten zu einer Zeiteinheit Silben übrigbleiben müßten. Andererseits würde die ungerade Rhythmisierung bei syllabischer Textunterlegung die Akzente der jambischen Betonung wiederum zu sehr unterstreichen (»ainén rath vérsamlén –«). Der geraden Bewegung dieser Zeile muß allerdings die »schwebende Deklamation« zu Hilfe kommen bis auf die Silben »ver« und »sto« mit ihrer Folge Semibrevis-Minima resp. umgekehrt.

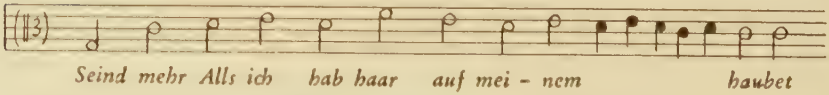
Die verschiedenen Notierungen der Zeile seien wiederum gegenübergestellt:

Beispiel 14b Cgm 4999

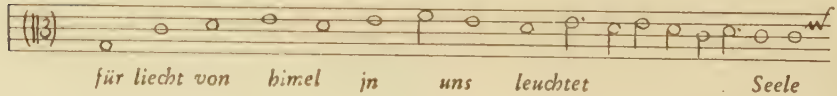
a)



b) Will³ 792



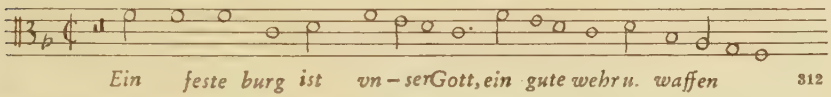
c) Will³ 784 (B. v. Watt)



Der melodische Höhepunkt dieser fünfhebigen Zeilen ist bei den beiden unteren Beispielen der Ton f, während die vierhebigen Zeilen des Beispiels 14a, S. 73, nicht über das e hinausgehen. In Cgm 4999 dagegen ist der Höhepunkt in beiden Beispielen der gleiche, nämlich der Ton es. In den Nürnberger Handschriften wird durch melodische, in Cgm 4999 durch reizvolle rhythmische Umbildung für Abwechslung gesorgt, ein weiterer Beweis, welche einschneidende Bedeutung hier der Mensurierung zukommt.

Es drängt sich nun die Frage auf, ob bei der Folge Semibrevis-Minima und umgekehrt eine Synkopierung denkbar wäre, analog dem Lutherschen Reformationschoral:

Beispiel 15

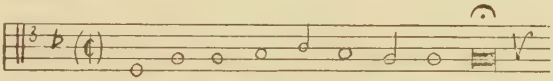


Bei unserem Beispiel 14a, Zeile a, S. 73, erscheint eine solche Synkopierung ausgeschlossen, da die Synkopen, welche gerade das Kernhafte der Melodie des Lutherchorals ausmachen, in unserer Melodie zur Bildung falscher Akzente führen und den melodischen Fluß nur hemmen würden. Die von uns angenommene modale Folge der Semibreven und Minimen bewirkt jedoch gerade das Gegenteil, sie verleiht der Melodie Geschmeidigkeit und einen gewissen Reiz.

Bei manchen Zeilen freilich könnten Zweifel entstehen, wie bei folgender Stelle aus C. Wirts »Langer Schlagweis«:

Cgm 4999

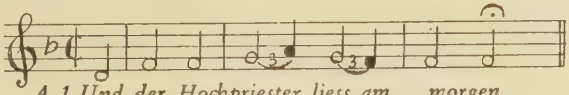
Beisp. 16 a)



A 1. Und dér Hochpríester liéss am mórgen
A 2. Sent zú den géfencknís verbórgen

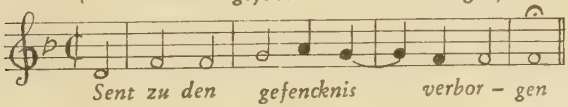
Bei A 1 entspricht die jambische Betonung dem Wortakzent, bei A 3 nicht. Dementsprechend paßt sich die ungerade Rhythmisierung der Semibreven und Minimen nur in der ersten Zeile den Schwerpunkten des Textes an, in der zweiten hat sie die Betonung »géfencknís« zur Folge. Dagegen würde eine Synkopierung zum richtigen Wortakzent »geféncknis« führen:

b)



A 1 Und der Hochpriester liess am morgen
A 3 (Sent zu den gefenck – nis ver – borgen)

c)



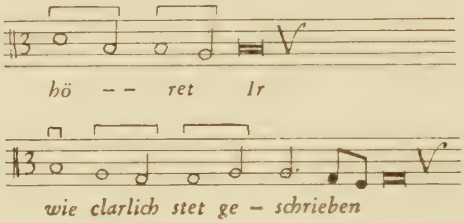
Sent zu den gefencknis verbor – gen

Da durch die letztere Rhythmisierung jedoch die Symmetrie der Zeile zerstört wird, ist sie abzulehnen. Die richtige Betonung »gefencknis« dürfte durch Hervorheben des Höhepunktes a der melodischen Kurve erzielt worden sein.[313] Dagegen wäre in Beispiel 35b, S. 85, eine Synkopierung denkbar.

Die Folge Semibrevis-Minima ist in Cgm 4999 sehr häufig anzutreffen. Bei folgenden Zeilen aus Seb. Wilds »Wildem Ton« decken sich Wort- und Melodieakzent:

Beispiel 17

Cgm 4999



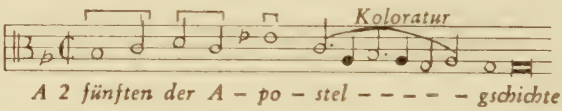
Semibrevis und die ihr folgende Minima bilden somit eine Zeiteinheit und entsprechen dem Wert einer alleinstehenden Semibrevis.

Anders liegt der Fall, wenn die einer Semibrevis folgende Minima den Beginn einer Koloratur darstellt:

Beispiel 18

Caspar Wirt, »Lange Schlagweis«

Cgm 4999

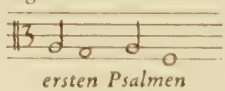


Hier behält die letzte Semibrevis vor der Koloratur ihren vollen Wert.

Auch die Folge Minima-Semibrevis ist öfters festzustellen, wie bei der bereits besprochenen Stelle in Wilds »Gekröntem Ton«,

Beispiel 19

Cgm 4999

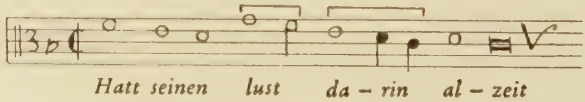


insbesondere auch bei den Schlußkadenzen (S. 74, Beispiel 14b, c).

Schließlich kommt bei ungerader Rhythmisierung auch die Unterteilung der Minima in zwei Semiminimen vor:

Beispiel 20

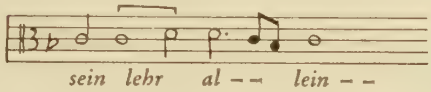
Cgm 4999



Der Auftakt kann bei ungerader Bewegung in einer Semibrevis (S. 74, Beispiel 14b), wie auch in einer Minima bestehen:

Cgm 4999

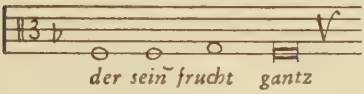
Beispiel 21



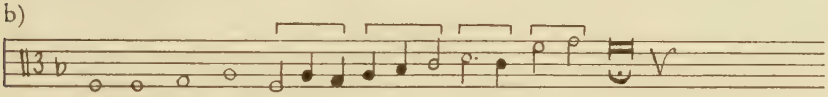
Wie vielgestaltig häufig die Rhythmisierung aufeinanderfolgender Zeilen ist, mögen die drei letzten Zeilen von Wilds »Gekröntem Ton« veranschaulichen:

Beispiel 22 Cgm 4999

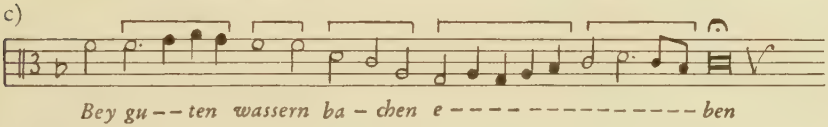
a)



b)



c)



Zeile b[314] ist gerade, Zeile c ungerade rhythmisiert.

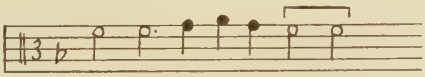
Das Streben nach sinngemäßer Deklamation führte stellenweise zu feinster Differenzierung der Notenwerte, wie die Gegenüberstellung der letzten Zeile des Beispiels 22 mit einer korrespondierenden Stelle zeigt:

Seb. Wild, »Gekrönter Ton«

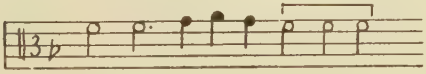
Cgm 4999

Beispiel 23

a) A 16



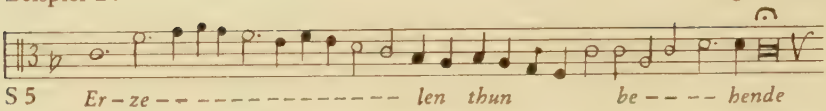
b) A 11



Bei vielen Melodiezeilen des Cgm 4999 bleibt die Rhythmisierung jedoch problematisch:

Seb. Wild, »Gekrönter Ton«

Beispiel 24 Cgm 4999



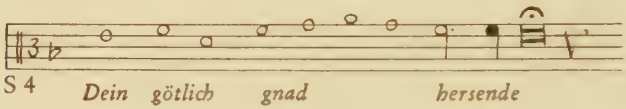
Die ungerade Bewegung des Anfangs ist nicht bis Ende durchgeführt, von der Silbe »thun« ab dürfte gerade Bewegung anzunehmen sein. Die verschiedenartigen Rhythmisierungen gleiten, wie auch in zahlreichen anderen Zeilen, ineinander über.

Viele Melodiezeilen sind auch in Cgm 4999 völlig ungegliedert:

Rafael Duller, »Neuer Ton«

Cgm 4999

Beispiel 25



Aus den vielen angeführten Beispielen haben wir ersehen, welche hervorragende Bedeutung dem Cgm 4999 hinsichtlich der Frage der Mensurierung der Meistersingertöne zukommt.

Ober der Schreiben dieser Handschrift eigene Wege gehen und den Meistergesang nach dem Vorbild der Mensuralmusik umgestalten wollte oder ob die Töne überhaupt auf diese Weise vorgetragen wurden und die übrigen Handschriften mit ihrer mehr oder weniger skizzenhaften Notierung dem Sänger lediglich eine ungefähre Gedächtnisstütze bieten wollten, wer vermag diese Frage zu entscheiden? Die Puschmannschen Aufzeichnungen lassen keinerlei Rückschlüsse zu und die Nürnberger Handschriften erscheinen manchmal geradezu improvisiert:

Martin Dürr, »süsse mayen weis«.

Will³ 793, 4⁰, Nr. 30

Beispiel 26

S 8

Hier stürzen die Noten des Chorals und der Koloraturen durcheinander wie in Seb. Wilds »Wildem Ton« (S. 65, Beispiel 1). Dies muß überraschen, wenn man sich die Vorschriften der Augsburger Tabulatur[315] vor Augen führt:

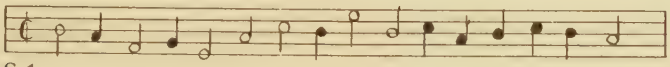
»Von Thönen.

Item welcher ain Thon vnrecht Singet das er die Melodey verfüehrt, das er für den rechten thon nit zu erkennen ist, oder auf dem rechten Silben nit blüembt ain mal wie das ander, der hat so vil Silben versungen, so offt er ins Thon solches überfahrt.«

Und doch zeigen sich auch in den Nürnberger Handschriften an einigen Stellen Andeutungen einer mensurierten Schreibweise:

Martin Schrot, »Schrottweise«
Will³, 792, Nr. 284

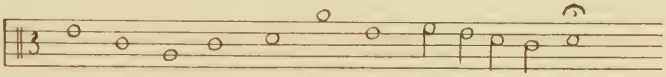
a)



S 1

Beispiel 27 Puschmann, Singebuch, Nr. 191

b)



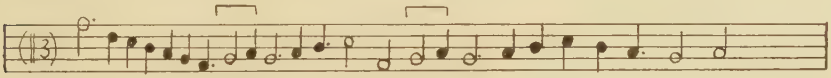
Bes – ser ist ein stuk trucken brott

Neben den melodischen Differenzen springen die Unterschiede der Notierung sofort ins Auge. Während man in der ersten Zeile teilweise ungerade Rhythmisierung annehmen kann, bewegt sich der Choral bei Puschmann in gleichmäßigen Semibreven.

Andeutungsweise Mensurierung ist auch anderwärts in den Nürnberger Handschriften gelegentlich festzustellen:

»Lang Schlag des Caspar wirth von Augspurg«

Beispiel 28 Will³ 792, Nr. 6

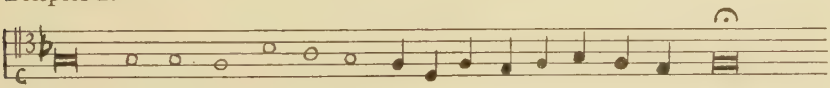


Lass mich nicht Gott lass Vmb – komen.

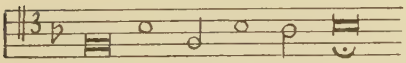
(Auch die Koloraturen sind hier wie bei Puschmann durch Anfangs- und Endpunkte gekennzeichnet, eine große Seltenheit in den Will-Handschriften).[316]

Daß auch schon in älteren Handschriften als den besprochenen gelegentlich einzelne Melodiezeilen mensuriert notiert wurden, möge der Anfang der Gilgenweise des Nürnberger Meistersingers Hans Vogel aus der um die Mitte des 16. Jahrhunderts entstandenen Jenaer Valentin-Voigt-Handschrift veranschaulichen:

Beispiel 29



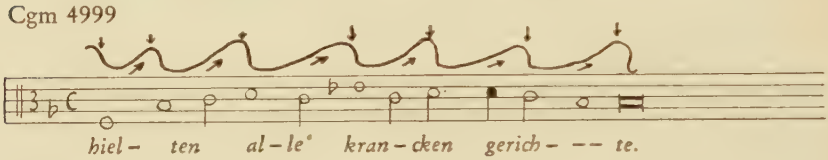
Neun Schwaben gingen vber Lant



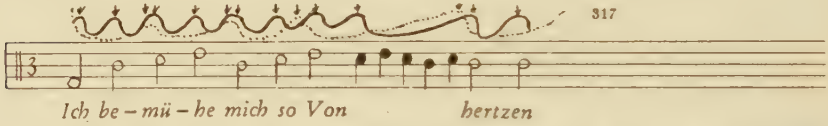
vnd ka – men al – le – samt

Die unterschiedliche Notierung vieler Meistertöne in den verschiedenen Handschriften deutet indessen auch darauf hin, daß neben dem Streben nach sinngemäßer Deklamation das im Zeitalter der Renaissance allmählich erwachende individuelle Empfinden sich auch im Meistergesang Geltung verschaffte. Die ursprünglich überindividuelle Natur der meistersingerlichen Kunst zeigt sich in der Herkunft vieler Meisterweisen von den mittelalterlichen Spruchmelodien; gegen Ende des 16. Jahrhunderts kündigt sich jedoch auch bei den Meistertönen der individuell bedingte Akzentrhythmus an. Dies verdeutliche eine Gegenüberstellung der Notierung desselben Tones in zwei verschiedenen Handschriften (Beispiel 14a, S. 73).

Cgm 4999

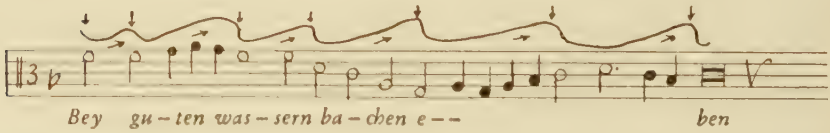


Will³, 792

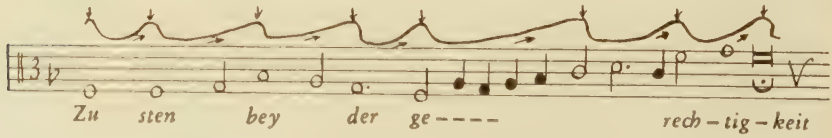


Im zweiten Beispiel ist die Bewegung gleichmäßig, je ein Ton bzw. zwei Töne bedeuten eine Zeiteinheit. (Beide Möglichkeiten sind durch Kurven angedeutet). Im ersten Beispiel dagegen ist der Zeitablauf durch Akzente gegliedert, der Wert und die Anzahl der auf eine Zeiteinheit entfallenden Noten ist im Gegensatz zum zweiten Beispiel verschieden. Sogar die Koloratur, die beim zweiten Beispiel dem Wert einer Choralnote entspricht, ist im ersten Beispiel in diese Untergliederung mit einbezogen.

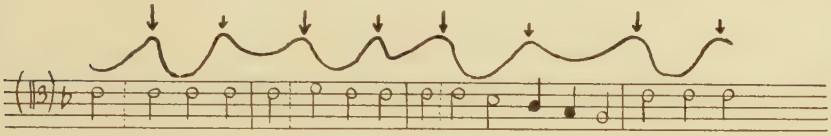
Noch stärker erscheint die Untergliederung in Beispiel 22, c, S. 77:



und Beispiel 35, a, S. 85:



Auch bei mancher unmensiuriert notierten Melodie ist eine Gliederung durch Akzente denkbar. (Beispiel 38, S. 85):



Diese wenigen Andeutungen sollen lediglich eine Anregung zur weiteren Untersuchung des Rhythmus der Meistertöne darstellen. Eine intensive Behandlung dieser Frage in der angedeuteten Richtung bedarf einer eigenen Arbeit.

3. Melodik

In den mittelalterlichen Liedweisen lassen sich zwei Melodietypen feststellen. Eberth hat dies treffend klargelegt:[318]

»Auf der einen Seite wird für den musikalischen Teil des mittelalterlichen Liedkunstwerks ursprünglich bestimmend das gehobene, dem Akzent der Sprache folgende und musikalisch fixierte Sprachmelos innerhalb des metrisch-strophischen Rahmens. Das andere Prinzip melodischer Gestaltung läßt vorwiegend rein musikalische Antriebe für den Ablauf melodischen Geschehens bestimmend sein.«

Ganze Melodien, die nach diesen Prinzipien gebaut sind, finden sich nach Zitzmann[319] jedoch bereits in den Liedern der Kolmarer Handschrift nicht mehr. Dies hat seinen Grund darin, daß hier eine gewisse Art Zeilenmelodik vorherrscht.[320] Eine oder mehrere Zeilen sind bestimmend für den melodischen Verlauf, die einzelnen Motive werden in den folgenden Melodiezeilen fortgesponnen, verlängert, verkürzt oder variiert. Zusammengehalten wird das Ganze durch die »Form als die planmäßig angelegte Wechselfolge dieser im einzelnen in sich selbständigen Melodiezeilen«.[319]

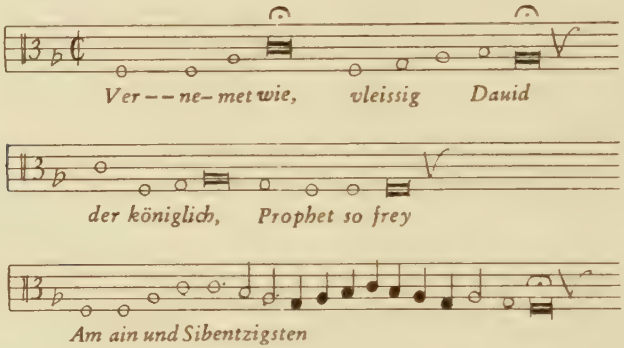
Während aber Text und Melodie hier noch eine Einheit darstellten, hielten sich die späten Meistersinger zwar noch an den alten metrisch-strophischen Rahmen, aber ihre silbengezählte Prosa nahm keine Rücksicht mehr auf Übereinstimmung von Sinn- und Versabschnitt.[321] Nur in der Melodie blieb die alte rhythmische Form noch zu erkennen. In diesem allmählichen Überwiegen des Melodischen mag der Grund dafür zu sehen sein, daß die späten Meistersinger in musikalischer Hinsicht häufig eine glücklichere Hand hatten als in textlicher.[319a] Wohl war auch ihre Melodik noch überwiegend Zeilenmelodik, aber es macht sich wieder eine rein musikalisch bedingte Tendenz zu größerer Abrundung des Melodieablaufs geltend. »Ganzheitstendenz« tritt anstelle der »Einzelheitstendenz«. Während beispielsweise noch manche

Töne von Hans Sachs unter zu vielen Wiederholungen leiden, ist seine 1513 entstandene »Silberweise«, sein musikalisches Meisterstück, in ihrem melodischen Schwung wie aus einem Guß geformt.[322] Hier kündigt sich die große Zeit des protestantischen Chorals an.

Man vergleiche damit die auf ständiger Motivumformung beruhende typische Zeilenmelodik des »Überlangen Tons« Regenbogens:

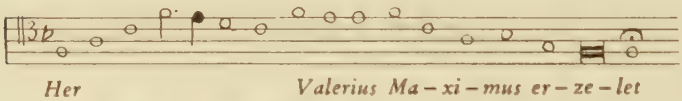
Cgm 4999

Beispiel 30



Auch andere Töne Nürnberger und Augsburger Meister verraten das Streben nach musikalischer Abrundung. In der Art der Melodiebildung hinsichtlich der Tonwiederholungen, Intervalle usw. stehen die Nürnberger Töne den alten Tönen jedoch noch näher als die der Augsburger Meister.[323] Eine Ausnahme macht hier etwa der »Überlangton« von Hans Sachs mit seiner lebhaft springenden Melodie.

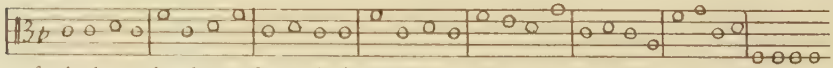
Singebuch Nr. 272. (Münzer veröffentlichte hier die Zwickauer Fassung)
Beispiel 31



Bei den Augsburger Tönen ist zunächst eine Erweiterung des Ambitus festzustellen. Hier wirken die beiden besten Musiker unter den Augsburger Meistern, Sebastian Wild und Onuphrius Schwarzenbach, am fortschrittlichsten.

In Wilds »Gekröntem Ton« wird die alte Technik ständiger motivischer Umbildung

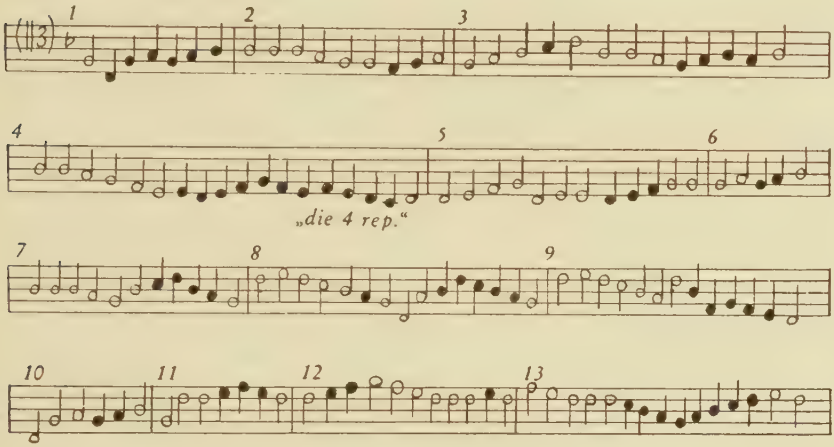
Beispiel 32



aufgelockert durch große melodische Bögen. In manchen Zeilen umfaßt der Ambitus eine Dezime. (Vgl. S. 68, Beispiel 9a).

Auch das ständig sich steigernde Auf- und Abwogen der Melodie in der »Überlangen Löwenweis« verrät einen vorwärtsstrebenden Musiker:

Beispiel 33 Will[3] 792, Nr. 274



Diese bewegte Linie wird im weiteren Verlaufe ständig abgewandelt. Eine tonräumlich so weit ausgreifende Melodiekurve findet sich kaum in einem zweiten Meisterton. Selbst so schwungvolle Weisen wie der »Überlangton« und die »Silberweise« von H. Sachs bewegen sich nur innerhalb der Oktave; wo diese aber in anderen Tönen überschritten wird, erfolgt die Erweiterung des Tonumfangs ohne den planmäßigen Aufbau über mehrere Zeilen hinweg wie in unserer Melodie. Man beachte den Aufschwung in die Undezime Zeile 10 bis 12 und den Absturz in den Zeilen 8 und 9.

Dabei ist auf ständige Variierung Bedacht genommen. Bei den korrespondierenden Zeilen 1 und 10 erfolgt der Quartbeginn in Gegenbewegung, bei Zeile 5 stufenförmig. Auch die Schlüsse wechseln in jeder Zeilengruppe. Zeile 2 endigt auf g im Halbschluß.

Hier ist das Bestreben zu verspüren, durch Zusammenziehung mehrerer Zeilen zu einer Gruppe die Zeilenmelodik zu überwinden und eine größere Linienführung zu erzielen. Der Höhepunkt f'' ist erst im zwölften bzw. (unter Berücksichtigung der Repetition der ersten vier Zeilen) im sechzehnten Takt erreicht.

Daß in diesem Ton so wenig von anderen Meistersingern gedichtet wurde, hat seinen Grund wohl in der außergewöhnlichen Länge. Er steht weder in Puschmanns Singebuch noch in M 6.

Melodien mit so weitem Ambitus kannten die alten Töne nicht. Rosenberg hat für die ältere deutsche Melodik[324] drei Kategorien von Melodien aufgestellt.[325]

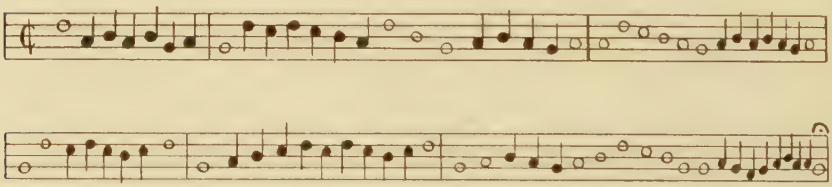
1. Melodien mit engstem Ambitus (Stollenmelodien teilweise nur innerhalb einer Quarte oder Quinte).
2. Melodien, deren Bausteine die Intervalle des zerlegten Dreiklangs, der hier motivbildend wirkt, abgeben (z. B. die Dreiklangsmelodien des Mönchs von Salzburg).[326]
3. Melodien, die »in buntem Wechsel aus Sekund- und Terzschritten mit gelegentlich eingeschobenen größeren Intervallen bestehen und einen beträchtlichen Ambitus umspannen«.

Die einzelnen Melodiezeilen seien bei dieser letzten Kategorie zwar verhältnismäßig eng, aber die einzelnen Zeilen hätten wechselnde Zentraltöne bzw. Zentralintervalle, so daß die ganze Melodie durch Reihung der verschiedenen Zeilen einen weiten Ambitus erfüllte. Diesem Prinzip folge die Mehrzahl der Melodien.

Melodien der ersten Kategorie finden sich im späten bürgerlichen Meistergesang nicht; auch bei engstufiger Melodiebildung übersteigt der Ambitus hier immer die Quinte. Selbst die einzige Ausnahme, die wir ausmachen konnten, die »Hohe Lindenweis« von Hans Rathgeb, deren Stollenmelodie bis auf eine Ausweichung den Rahmen der Quinte nicht verläßt, können wir wegen ihrer vielen Quintsprünge nicht den Melodien mit engstem Ambitus zurechnen, für welche gerade stufenweise Fortschreitungen charakteristisch sind.

»Die hohe Linden weiss hanns rathgeb«.

Beispiel 34 Will³ 793



Der Abgesang bewegt sich denn auch innerhalb einer Dezime.

Die Dreiklangsmelodik dagegen spielt auch in der Spätzeit eine große Rolle. (Vgl. S. 65, Beispiel 1; S. 79, Beispiel 27b; S. 82, Beispiel 31.)

Die dritte Gruppe jedoch nimmt hier naturgemäß den breitesten Raum ein, allerdings, wie an dem Beispiel Wilds schon dargelegt wurde, unter Erweiterung des Ambitus.

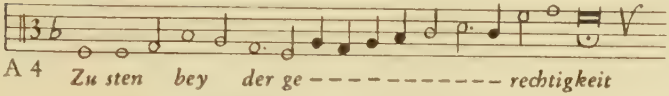
Auch unter Schwarzenbachs Tönen finden sich hierfür verschiedene Beispiele. Während Wild jedoch häufig Melodiezeilen aneinanderreiht, die in engeren Intervallen den ganzen Tonraum von der unteren zur oberen Finalis und zurück durchlaufen,

Seb. Wild, »Gekrönter Ton«.

Cgm 4999 Vgl. S. 77, Beispiel 22b

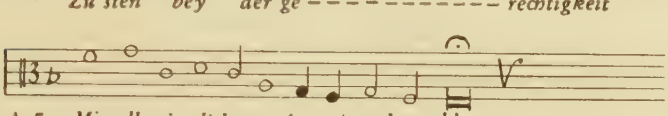
Beispiel 35

a)



A 4 *Zu sten bey der ge – – – – – – – – – – – rechtigkeit*

b)

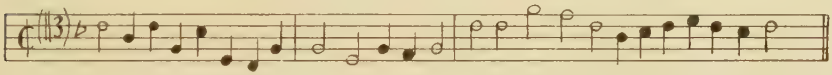


A 5 *Mit all sein dichten (– – –) vnd anschlag*

oder in noch bewegterer Kurve auf dem tonus currens endigen wie in Beispiel 24, S. 78, bevorzugt Schwarzenbach in manchen Melodien große Intervallsprünge:

»der unbekandt thon dess onophri schwarzenbachs«.

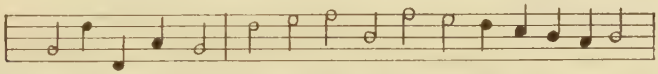
Beispiel 36 Will³ 792, Nr. 261



»die hohe Lobweis onophri schwarzenbachs«.

Will³ 792, Nr. 255

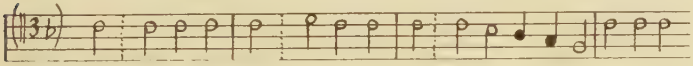
Beispiel 37



Die an den katholischen Kirchengesang gemahnenden Reperkussionstöne der mittelalterlichen Melodien treten in der Spätzeit in einer bestimmteren, rhythmischeren Weise in Erscheinung:

O. Schwarzenbach, Taghorn

Beispiel 38 Will³ 792, Nr. 256

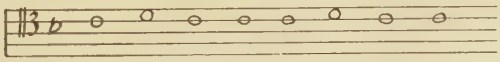


Die obige Wendung taucht bei Schwarzenbach öfters auf:

Schwarzenbach, »Aus der Gulden Thronweis«.

Singebuch Nr. 204

Beispiel 39

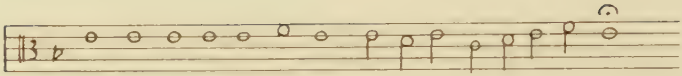


Die welt ligt nur in sund vnd schant

Man vergleiche damit eine Zeile aus dem »Geschiden Ton« des Nürnbergers C. Nachtigall:

Singebuch Nr. 249

Beispiel 40



Bey dem wirt Man erkennen fein

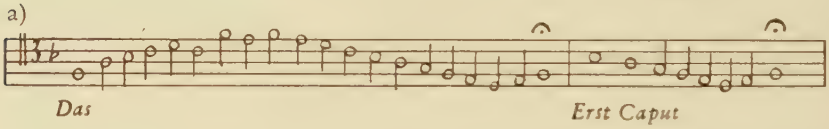
Solche Stellen zeigen einen gewissen Zug zur Volkstümlichkeit, der insbesondere bei den Augsburger Tönen vielfach festzustellen ist.[327]

Ein weiteres Merkmal des späten Meistergesangs ist die starke Tendenz zur Koloraturbildung. Hierin wird vielfach eine Verfallserscheinung gesehen. Puschmann stattete die Weisen der Kolmarer Handschrift in seinem Singebuch mit größeren Koloraturen aus und paßte sie damit der Zeit an. Noch weiter ging der Schreiber des Cod. Will[3] 792:

Frauenlob, »Überzarter Ton«

Beispiel 41 Singebuch Nr. 1

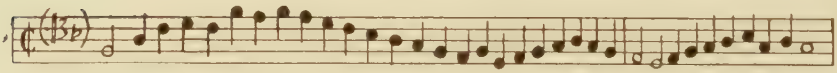
a)



Das *Erst Caput*

Will[3] 792

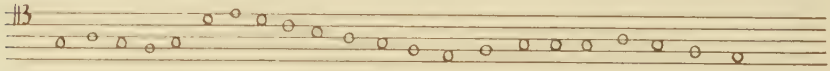
b)



Solche Kurven sind nicht aus dem Geist des mittelalterlichen Liedes geboren, bei Ihnen könnte eher Hans Sachs mit der Eingangskoloratur seiner »Gesangsweise« Pate gestanden haben:

Singebuch Nr. 277

Beispiel 42



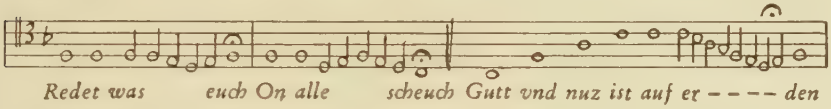
Hört *ir christenein psal – menlit*

So trifft Bert Nagels[328] von Eberth[329] übernommene Ansicht, daß die übermäßigen Koloraturen der Puschmannschen Weisen die Schwerfälligkeit noch gesteigert hätten, indem sie den gleichmäßigen Fluß der Melodie zerstörten, wohl für Puschmanns Notierungen der alten Töne, nicht aber für diejenigen seiner Zeitgenossen zu.

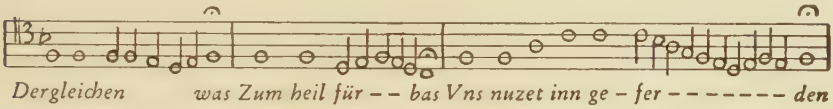
Moser[330] unterscheidet zweierlei Typen von Koloraturen: »Metrisch überzählige Blumen, die gewissermaßen frei eingeschobene Kadenzen darstellen, und eigenhebige, die man als Diminutionen der zugrundeliegenden Kernweise auffassen kann.« Den ersten Typus repräsentiert die obige Sachssche Koloratur. Dem zweiten Typus sind alle diejenigen Koloraturen zuzurechnen, welche Kerntöne melodisch umspielen, den Abstand zwischen ihnen stufenweise oder figurativ ausfüllen und so als Bestandteile der Melodie zur Belebung des Ganzen beitragen. In folgendem Beispiel hat die Koloratur unbedingt melodiebildende Funktion:

O. Schwarzenbach, »Unbekannter Ton«[331]

Beispiel 43 Singebuch Nr. 206



A 1–6

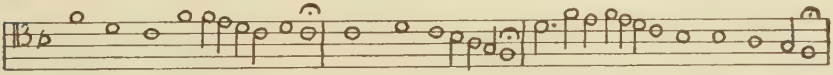


Von einer Steigerung der Schwerfälligkeit der Melodie durch die Koloratur kann hier keine Rede sein. Die Koloratur von Zeile 1 und ihre Umkehrung in Zeile 2 gleichen vielmehr die Monotonie der Kerntöne aus, und die kleine Variation der Koloratur von Zeile 3 in Zeile 6 erhöht noch die Schlußwirkung der ganzen gleichsam aus Vorder- und Nachsatz bestehenden sechszeiligen Periode.

Planmäßigkeit weist auch der Aufbau vieler Wildschen Koloraturen auf:

Seb. Wild, »Überlanger Ton«.

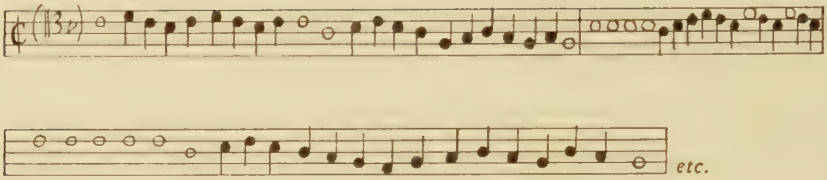
Beispiel 44 Singebuch Nr. 208



Zeile 3 ist gleichsam eine Zusammenziehung der ersten beiden Zeilen, und doch erfährt der Ausdruck durch die Variierung der Koloratur noch eine Steigerung.

Wie willkürlich wirken dagegen die Koloraturen in der »Frühlingsweise« von Lucas Gsell:

Beispiel 45 Will[3] 793, Nr. 51

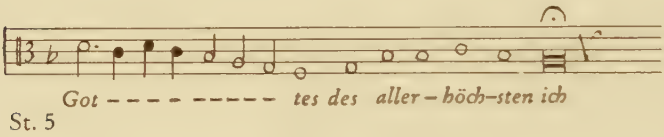


Diese planlosen Kurven vermögen nicht die geringe Substanz der Melodie mit ihren dürftigen Tonwiederholungen zu verbergen. Ein schwacher Augsburger Meistersinger ist hier an seiner Improvisationslust gescheitert.

In der Notierung des Cgm 4999 gehen Choral und Koloraturen am organischsten ineinander über. Dies gilt sowohl von Anfangskoloraturen:

Seb. Wild, »Nasse Gsangsweis«

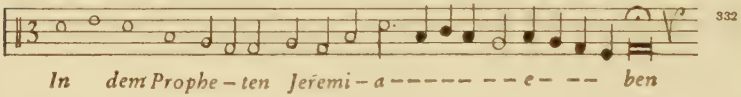
Beispiel 46 Cgm 4999



wie von Schlußkoloraturen:

Seb. Wild, »Wilder Ton«

Beispiel 47 Cgm 4999



332

Besonders im letzten Beispiel wirkt die zweimalige Steigerung der Bewegung äußerst reizvoll.

In tonartlicher Beziehung sind die Melodien der Spätzeit bemerkenswert durch das verstärkte Dur-Moll-Empfinden. Schon in den Liedern der Kolmarer Handschrift zeigen sich erste Spuren hiervon.

Zitzmann[333] kritisiert zwar Eberths Neigung, in den Tonarten vieler Kolmarer Weisen eine reine Dur-Tonalität zu erblicken, bezeichnet aber selbst in seinem Kommentar dieser Handschrift[334] manche Tonart als »C-dur« oder »Lydisch, F-dur nahestehend«.

Rosenberg[335] bestreitet jedoch die Berechtigung, den Begriff »Dur« oder »Moll« nur deshalb anzuwenden, »weil eine äußere Ähnlichkeit zwischen lydisch-jonisch-mixolydischen und Durmelodien einerseits, dorischen, äoli-

schen und Mollweisen anderseits besteht«, da hier durch zweifellose Unterschiede, vor allem das Fehlen latenter Harmonik, in schlimmer Weise verwischt würden.

Die vorhandenen Ähnlichkeiten erklärt Rosenberg[336] durch »überzeitliche Strukturgesetze von kategorialer Bedeutung« und lehnt es ab, »die heute bei der melodischen Gestaltung zusätzlich wirksame Bezogenheit bereits für die spätmittelalterliche deutsche Melodik vorauszusetzen«. Hier wirke lediglich die lineare Intervallspannung zwischen dem Ruhepunkt Finalis und der über ihr liegenden Reperkussion. So erklärt Rosenberg das Auftreten zerlegter Dreiklänge mit der Überbrückung des Quintabstandes Finalis – tonus currens durch einen Mittelton.

Noch auf ein weiteres Faktum wies Rosenberg[337] hin: Die pentatonische Motivbildung bei den in Kirchentonarten gehaltenen Melodien mittelalterlicher Lieder. Notiert man die auf schwere Textsilben fallenden Töne vieler Melodien in einer Reihe, so ergibt sich ein pentatonischer Ausschnitt aus der diatonischen Skala.

Auch eine Anzahl rein pentatonischer Motive sind bei den Kolmarer Liedern zu konstatieren; Eberth wies ihre Herkunft von der Gregorianik nach.[338]

Beispiel 48

a) Gevaert, Thema 3[339] b) Gev., Thema 8 c) Gev., Thema 9

Fontes et omnia *Qui me con – fessus fuerit* *Invocantem exaudivit*

K 93 II K I II K I

K 13b IX K 88 K I

Bis in die Zeit des späten Meistergesangs lassen sich diese pentatonischen Thementypen verfolgen:

Beispiel 49

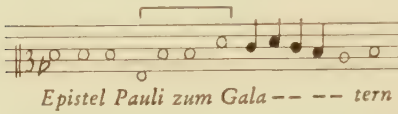
a) Walter, »Langer Ton«
Singebuch Nr. 56

b) Münch v. Salzburg
»Langer Ton«
Singebuch Nr. 88

An Allen die Zungen er – – – – zelt *Froloket al jhr Christenkint*

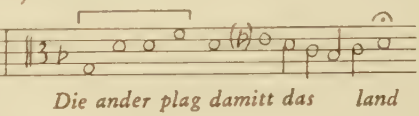
Puschmann, »Stumpfe Staarweis«
Singebuch Nr. 118

c)



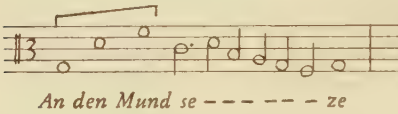
Schwarzenbach, »Cleweise«
Singebuch Nr. 195

d)



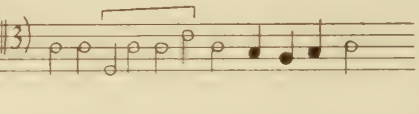
Schwarzenbach,
»Fröhliche Morgenweise«
Singebuch Nr. 205

e)



Schwarzenbach, »Hoher Ton«
Will³ 792, Nr. 264

f)

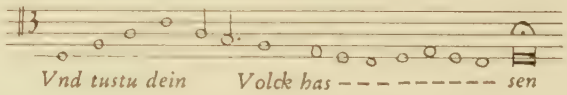


In diesen sechs Beispielen haben wir den Typus des ersten Gevaertschen Themas vor uns. Münzer übersah dessen Herkunft von der Gregorianik. Trotzdem unsere ersten fünf Beispiele seiner Neuausgabe des Puschmannschen Singebuches entnommen sind, bezeichnet er den Anfang von Schwarzenbachs »Fröhlicher Morgenweis« als sehr kühn und ungewöhnlich, und den Beginn des »Leidtons« von Hermann Ortel als einen »ungewöhnlichen Anfang mit der Septime g g d f«.[340]

Diese Septime hat selbstverständlich keinerlei Leittoncharakter, sie ist vielmehr ein typisches Merkmal pentatonischer Motivbildung. Rosenberg stellte bei mehreren Tönen der Jenaer Handschrift als Strukturtöne die terzenweise übereinandergeschichteten Töne d f a c fest.[341] Man vergleiche damit die letzte Abgesangszeile der »Schranckweise« von Hans Folz:

Singebuch Nr. 258

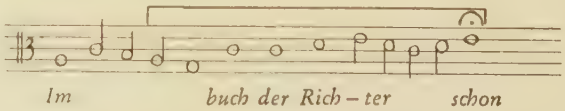
Beispiel 50



Der Typus des zweiten von Gevaert mitgeteilten Themas findet sich in der ersten Zeile des »Grünen Tons« von Mügling:

Singebuch Nr. 28

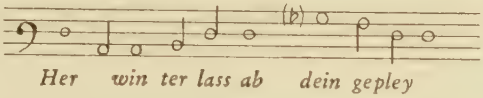
Beispiel 51



Das gleiche Tonmaterial verwendet Michael Behaim in seiner »gecrönten weis«:

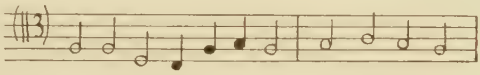
Münzer, Singebuch Seite 51[342] (vgl. auch Seite 89, Beispiel 48b, K 88).

Beispiel 52



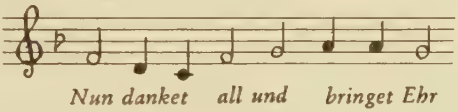
und Seb. Wild in seinem »Überlangen Ton«:
Will[3] 792, Nr. 275

Beispiel 53



Vgl. auch den Choral:

Beispiel 54



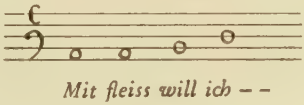
Das Tonmaterial des dritten Gevaertschen Motivs ist festzustellen im Melodiefragment zum 2. Philippston von Walter von der Vogelweide im Münsterer Fragment, mitgeteilt von Bützler:

Beispiel 55

bei Michael Behaim,

Singebuch Nr. 52

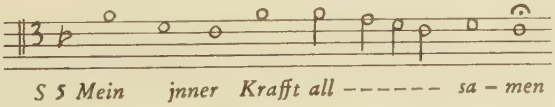
Beispiel 56



und im »Überlangen Ton« von Seb. Wild:

Singebuch Nr. 208

Beispiel 57

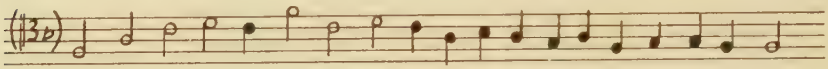


Pentatonische Melodik spielt demnach im späten bürgerlichen Meistergesang noch eine bedeutende Rolle. Neben den oben gezeigten auf Sekunden, Terzen und Quarten aufgebauten Melodien stehen auch solche, die

sich über die Dreiklangstöne bis zur Obersekunde des tonus currens erheben und den gleichen Weg wieder zurückgehen wie in Beispiel 1, Seite 65, oder sich bis zur oberen Finalis aufschwingen:

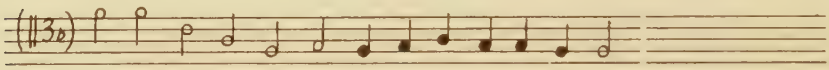
Seb. Wild, »Überlange Strassweis«

Beispiel 58 Will³ 792, Nr. 273



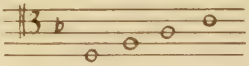
Worin zeigt sich nun das Vordringen der Dur-Moll-Tonalität? Einmal in der häufigeren Verwendung der Tonart mit dem Grundton F und der Vorzeichnung b, die man als »transponiert jonisch«, »lydisch mit b« oder schließlich als F-Dur bezeichnen kann. Bei so ausgesprochenen Dreiklangsgebilden wie dem Anfang des Überlangtons von Hans Sachs (Nr. 31, Seite 82) oder dem fallenden Dreiklang in Wilds »Überlanger Strassweis«

Beispiel 59 Will³ 792, Nr. 273

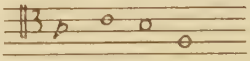


kann man nicht mehr einfach von Überbrückung des Quintabstands Finalis – tonus currens sprechen; dies ist reine Dreiklangsmelodik.

Weitere Anhaltspunkte für das Vordringen des modernen Dur bieten die Kadenzierungen der einzelnen Melodiezeilen. Bei den mittelalterlichen Tönen erfolgten die Kadenzierungen außer auf der Finalis, der Terz und dem tonus currens auch auf anderen Stufen, der Sext bzw. Unterterz, der Quarte und gelegentlich auch der Sekunde. Die Zeilenschlüsse in Frauenlobs »Überzartem Ton« mit der Finalis F lauten:



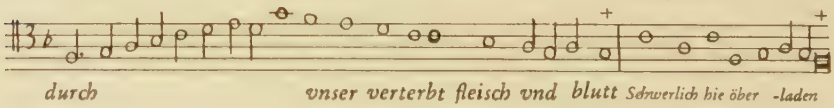
(wieder Terzaufbau!), und in seinem »Schwindeton«:



Die späten Töne dagegen bevorzugen Kadenzierungen auf den Dreiklangstönen, manchmal auch auf der Sekunde, wobei durch deren Auflösung in die Finalis eine dominantartige Spannung entsteht:

Seb. Wild, »Überlanger Ton«

Beispiel 60 Singebuch Nr. 208

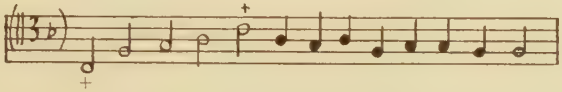


S 16/17

In manchen Zeilen wird auch die dominantähnliche Funktion des tonus currens durch seine Wiederholung in der Oktave noch besonders unterstrichen:

Seb. Wild, »Überlange Strassweis«
Will[3] 792, Nr. 273

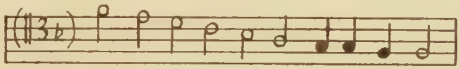
Beispiel 61



Auch das Auftreten von reinen Durtonleitern deutet auf ein Zurückdrängen der Kirchentonarten:

Seb. Wild, »Überlange Strassweis«

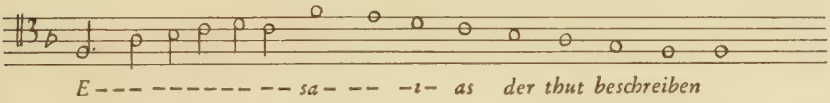
Beispiel 62



Daß in Puschmanns Singebuch auch schon bei den alten Tönen Durtonleitern vorkommen, ist noch kein Beweis für die Echtheit dieser Tonleitern. Wir glauben vielmehr an folgender Zeile Puschmanns Schreibweise zu erkennen:

Der junge Stoll, »Hoher Ton«

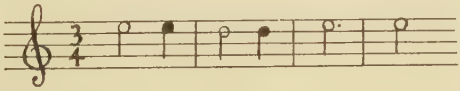
Beispiel 63 Singebuch Nr. 66



Ein weiteres Merkmal des vordringenden Dur-Empfindens sind die Kadenzierungen über das Subsemitonium zur Finalis. Während Zitzmann bei den Liedern der Kolmarer Handschrift aufsteigende Zeilenschlüsse nur selten feststellt,[343] da sie dem Sinn des Begriffs Kadenz widersprächen und nicht das erwünschte Zeilenschlußgefühl hervorriefen,

Kolm. fol. 166

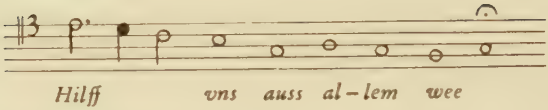
Beispiel 64



finden sich bei den späten Tönen neben solchen aufsteigenden Kadenzierungen auf der Terz:

Hans Sachs, »Silberweise«
Singebuch Nr. 281

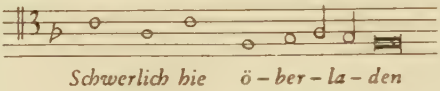
Beispiel 65



und fallenden auf der Finalis:

Seb. Wild, »Überlanger Ton«
Singebuch Nr. 208

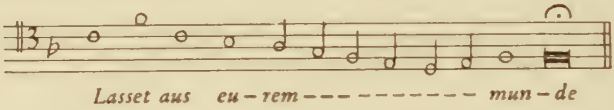
Beispiel 66



steigende auf der Finalis:

O. Schwarzenbach, »Unbekannter Ton«.
Singebuch Nr. 206

Beispiel 67

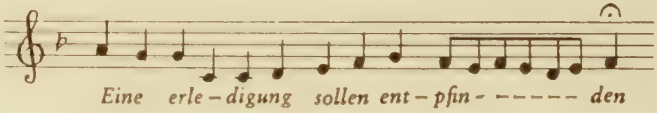


S.-Schluß

Diese Verwendung des Subsemitoniums als Leitton macht sich erst bei den Liedern des späten Meistergesangs und den Notierungen alter Töne in neueren Handschriften geltend. Gerade die Aufzeichnungen alter Töne bei Puschmann zeigen die Tendenz, die alten Töne zu »modernisieren«. Der »Feine Ton« Walters von der Vogelweide schließt in der Puschmannschen Notierung mit folgender Zeile:

Puschmann, Singebuch, Bl. 175 a.[344]

Beispiel 68

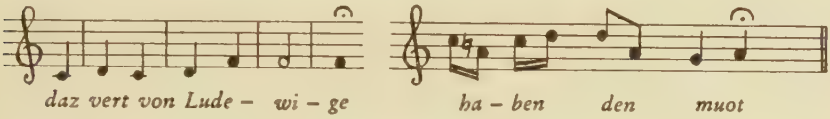


Diese Schlußfloskel ist gerade für den Meistergesang des 16. Jahrhunderts typisch. Wir stellen uns mit dieser Feststellung in Gegensatz zu Bützler, der den Ton in der Puschmannschen Wiedergabe für echt und die Koloraturen für »unverdächtig« hält »durch den öfteren Wechsel zwischen ein- und zweisilbigem Versausgang, der wie im Palästinalied und in der gespaltenen Weise derartig mehrtönige Kadenzen von vornherein vermuten läßt«.[345] Hier spricht der Germanist, aber nicht der Musiker. Es handelt sich bei der Frage

nach der »Unverdächtigkeit« der Koloraturen nicht um die Möglichkeit mehrtöniger Kadenzen, sondern um ihre musikalische Ausgestaltung. Kadenzen mit dem Subsemitonium als Leitton finden sich bei keinem der von Bützler aus dem Münsterer Fragment und der Kolmarer Handschrift mitgeteilten fünf Waltertöne.

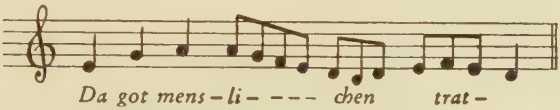
Münsterer Fragment

Melodiefragment zum 2. Philippston, zum Ton 26, 3
Beispiel 69, 70



Palästinalied

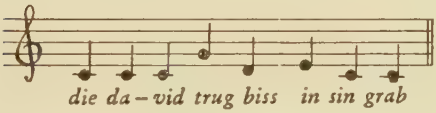
Beispiel 71



Kolmarer Handschrift

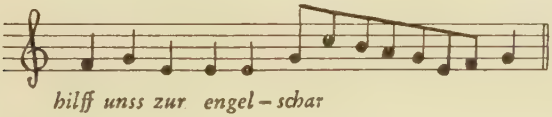
Hofweise (Runge Nr. 108)

Beispiel 72



Die goldene Weise (Runge Nr. 109)

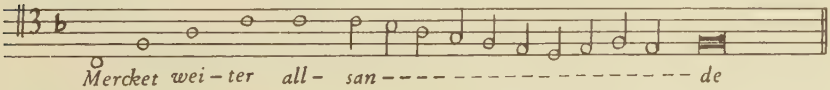
Beispiel 73



Wir stellen diesen leittonlosen Schlüssen noch einige Schlußkadenzierungen aus der Spätzeit gegenüber:

O. Schwarzenbach, »Unbekannter Ton«

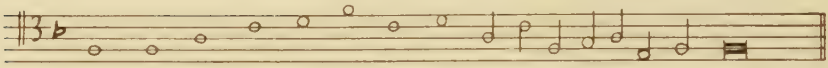
Beispiel 74 Singebuch Nr. 206



S-Schluß

O. Schwarzenbach, »Paratweis«

Beispiel 75 Singebuch Nr. 198



Mitt blattern waren sie unrein – – – – – – – – – – – – geben

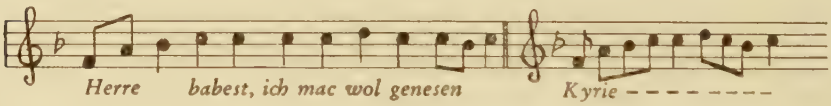
S-Schluß

Bützler begründet seine Überzeugung von der Authentizität der Puschmannschen Überlieferung weiterhin mit der Behauptung, Melodien der eigenen Zeit gingen dem Gedächtnis leichter ein, würden als verwandt empfunden und in Analogie zu bekannten Schlagern ohne Schwierigkeit zersungen; »Melodien einer versunkenen Epoche dagegen werden mühsamer gelernt, stehen innerhalb des Liederschatzes isoliert und bleiben deshalb in Gefüge und äußerer Gestalt eher unangetastet.« Die Anfechtbarkeit dieser These ist leicht mit einer Gegenüberstellung der Notierung von Regenbogens »Überlangem Ton« in M 6 und in Cgm 4999 zu beweisen.[346]

Ein weiteres Argument Bützlers schließlich, das für die Zuverlässigkeit der Puschmannschen Überlieferung des Walterschen Tones sprechen soll, daß der »Feine Ton« bekannteste Floskeln des gregorianischen Chorals verwende, ist ebenfalls angreifbar, denn ähnliche Wendungen finden sich auch bei den Zeitgenossen Puschmanns.

Walter, »Feiner Ton« Missa des angelis

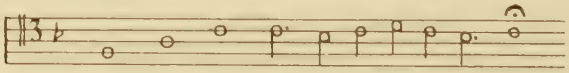
Beispiel 76



Herre babest, ich mac wol genesen *Kyrie – – – – – – – –*

O. Schwarzenbach, »Kurze Schlagweis«. M 6

Beispiel 77



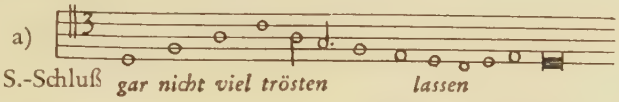
von Anfang all – – – – – – – – – – – – Zeit

So tragen die Puschmannschen Notierungen alter Töne weitgehend den Habitus der späten Meistersingerweisen. Münzer stellte bei verschiedenen der im Singebuch abgedruckten Kolmarer Weisen gar keine oder nur geringe Beziehungen zu Kolmar fest.[347] Auch Zitzmann findet nur wenig Übereinstimmung.[348]

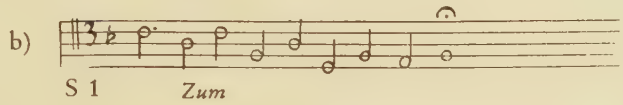
Mit unseren Feststellungen ist jedoch keineswegs gesagt, daß nun sämtliche Melodien der Spätzeit sich dem Dur-Moll-System nähern. Wir kon-

statieren lediglich eine verstärkte Tendenz in dieser Richtung gegenüber den mittelalterlichen Weisen. Das 16. Jahrhundert war in dieser Hinsicht eine Übergangszeit. Die allmähliche Entwicklung mögen zwei Beispiele veranschaulichen:

H. Folz, »Schrankweise«, Singebuch Nr. 257



Beispiel 78 O. Schwarzenbach, »Unbekannter Ton«, Singebuch Nr. 206

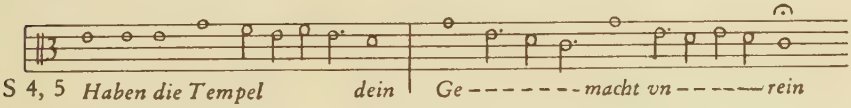


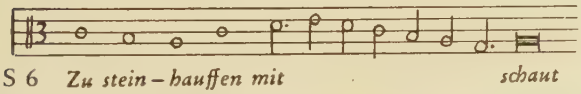
Beide Zeilen beginnen mit dem Terzmotiv d f a c, die zweite in umgekehrter Folge. Die erste Melodie mit der Finalis d ist dorisch, die zweite mit der Finalis f »F-Dur nahestehend«. Der gleiche Melodietypus ist tonartlich abgewandelt.

Bei Tönen, welche dem Moll nahestehen, macht sich bereits ein Einbruch der parallelen Durtonart bemerkbar. So bietet die äolische »Süße Klagweis« von Georg Danbeck[349] ein reizvolles Wechselspiel von Dur- und Mollzeilen:

Singebuch Nr. 215

Beispiel 79





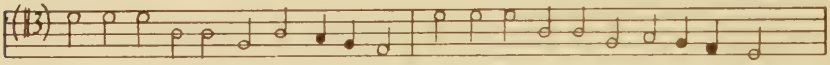
Das e und g stellen die Quint resp. Sept des Finaltons a dar. Durch die Kadenzierung auf d und der folgenden Modulation nach c wird der terzenweise melodische Aufbau a c e g indessen durchbrochen, e und g werden zur Terz bzw. Quint des neuen Grundtons c.

Interessant durch seine schwankende Tonalität ist auch der »Hohe Ton« Schwarzenbachs.[350]

Der Anfang dieser dorischen Melodie könnte als F-Dur gedeutet werden. Die vierte Zeile kadenziert jedoch plötzlich nach e, und in der fünften, der letzten Stollenzeile, wird erst die Finalis d erreicht. Diese Wendung ist eigenartig bei einer Melodie, die sich zunächst über die Spitzentöne c d e entwickelt. Der Abgesang bewegt sich dann weiterhin über dem Finalton d, und das Motiv der vierten Stollenzeile mit seiner dominantartigen Modulation erscheint im Abgesang zweimal in reinem Dorisch bzw. d-Moll. Die Gegenüberstellung von S4 und A9 läßt deutlich diese dominant-tonikaähnliche Beziehung erkennen:

Will[3] 792, Nr. 264

Beispiel 80

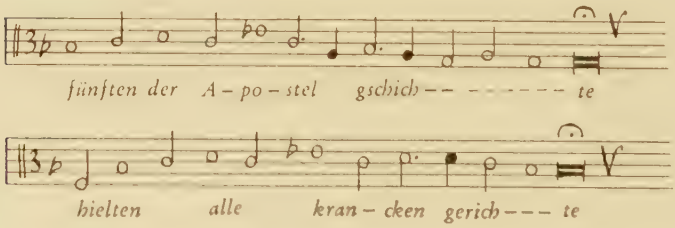


S 4 A 9

Manche dorischen Töne der Spätzeit sind nach g transponiert, so Schwarzenbachs »Kreuzton« und »Cleweise«,[351] sowie Wirts »Lange Schlagweise«. Die »Cleweise« läßt durch die Zeilenschlüsse g b d eine Annäherung an das g-Moll erkennen, im Gegensatz zum »Kreuzton« mit seinen ständig zwischen g und f wechselnden Schlüssen.

In der »Langen Schlagweis« wiederum führt die durch die Vorzeichnung es gekennzeichnete kleine Sext zur Bildung reiner g-Moll- und B-Dur-Partien:

Beispiel 81 Cgm 4999

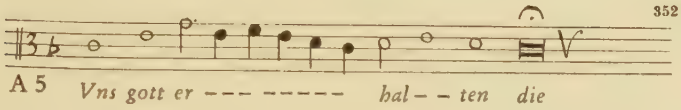


Diese Vorzeichnung es ist ein außerordentlich seltener Fall in den Meistersingerhandschriften. Bei den dorischen Tönen mit b-Vorzeichnung ergibt sich die kleine Sext von selbst, in unserem Falle jedoch erfordert sie eine eigene Kennzeichnung. Um so überraschender ist es, daß die Frage des Subsemitoniums bei dorischen und äolischen Tönen völlig offenbleibt. Eine Kreuzvorzeichnung findet sich auch nicht einmal in dem so fortschrittlichen Cgm 4999.

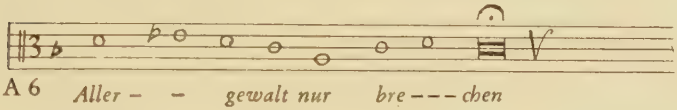
Ein einmaliger Fall in den Aufzeichnungen von Meistersingertönen ist der Wechsel zwischen e und es im »Neuen Ton« Raphael Dullers in der Notierung des Cgm 4999:

Cgm 4999

a)



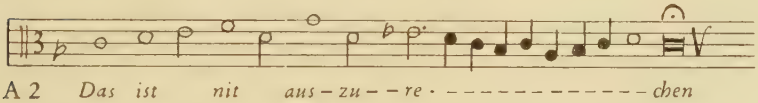
b)



Beispiel 82

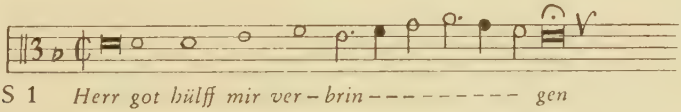
Sogar in ein und derselben Zeile erfolgt der Wechsel:

c)



Hier dürfte wohl die Leittonwirkung e-f es-d ausschlaggebend gewesen sein. Auch die tonalen Schwankungen, die verschiedenen Tönen der Spätzeit eigen sind, zeigen sich hier in besonders krasser Weise. Der »Neue Ton« weist überhaupt keine einheitliche Tonart auf; er beginnt mit folgender Zeile

d)



und schließt mit der Zeile Beispiel 82a. Dazwischen liegen die Zeilen mit dem Ton es. Ein Beweis dafür, zu welcher Unsicherheit die Auseinandersetzung der Kirchentöne mit dem Dur-Moll-System führen konnte, während andrerseits die Sicherheit in der konsequenten Führung des Leittons auffällt. Und doch haben wir an zahlreichen Beispielen mit Dur- und Moll-Partien, mit Tonleiter- und Dreiklangsgebilden gesehen, daß die Vorherrschaft der Kirchentöne gebrochen war und die Zeit einer latenten Dur- und Moll-Harmonik sich ankündigt.

Wie bei den mittelalterlichen Liedern erscheinen auch bei den Liedern des späten bürgerlichen Meistergesangs zwei Grundformen, die Wiederholungsform (Reprisenbar) und die einfache Form (Bar).

Zitzmann[353] stellte, gestützt auf die Terminologie Gennrichs,[354] für die Lieder der Kolmarer Handschrift zwei Wiederholungsformen, den »reduzierten Strophenlai« und den »Strophenlai«, sowie zwei einfache Formen, die »Rundkanzone« und die »Kanzone«,[355] fest.

Als »einfachste musikalische Bauform« des reduzierten Strophenlais führt Zitzmann Colm. fol. 680 an:[356]

Beispiel a)

$$\begin{array}{l} \alpha\ \ \beta\ \ \gamma\ //\\ \underline{4a\ \ 6a\ \ 6c//}\ \ \delta\ /\ \alpha\ \ \beta\ \ \gamma\\ \alpha\ \ \beta\ \ \gamma\ //\ \ 7d/4e\ \ 6e\ \ 6d\\ 4b\ \ 6b\ \ 6c// \end{array}$$

Der *reduzierte Strophenlai* besteht mithin aus zwei Stollen, einem abweichenden Teil und der Stollenwiederholung.

Eine Reimbindung zwischen Stollen und Stollenwiederholung erübrigt sich in unserem Beispiel wegen der engen musikalischen Verbindung, dagegen sind die beiden musikalisch abweichenden Abschnitte δ und γ des Schlußteils durch Reim d gebunden.

Beim *Strophenlai* wird auch der abweichende Teil des Schlußteiles wiederholt. Sein Grundschema lautet:

Colm. fol. 128[357]

Beispiel b)

$$\begin{array}{l} \alpha\ \ \beta\ \ \gamma\ //\ \ \delta\ \ \varepsilon\ /\\ \underline{4a\ \ 4a\ \ 5c//}\ \ 4d\ \ 3e/\ \ \alpha\ \ \beta\ \ \gamma\\ \alpha\ \ \beta\ \ \gamma\ //\ \ \delta\ \ \varepsilon/\ \ 4f\ \ 4f\ \ 5e\\ 4b\ \ 4b\ \ 5c//\ \ 4d\ \ 3e/ \end{array}$$

Nach Zitzmann[358] wurde hier die »Grundform von zwei gleichen und einem abweichenden Melodieteil gewissermaßen potenziert, indem nun der Schlußteil selbst schon die Grundstruktur – zwei gleiche Teile, einen abweichenden Teil – aufwies«. Wieder sind die musikalisch differierenden Schlüsse des abweichenden Teiles und der Stollenwiederholung ε und γ durch Reim e gebunden.

Die einfache Form der *Rundkanzone* weist Colm. fol. 528 auf:[359]

Beispiel c) Stollen $\dfrac{\alpha\ \beta\ \gamma//}{\alpha\ \beta\ \gamma//}\ \delta\ \varepsilon\ \gamma$ Abgesang

Sie ist dadurch gekennzeichnet, daß nur die letzte Zeile des Stollens am Ende

des Abgesangs wiederholt wird. Gewöhnlich bestehen jedoch noch mehr musikalische Beziehungen zwischen Stollen und Abgesang.

Bei der *Kanzone* schließlich fehlen die musikalischen Schlußbeziehungen zwischen Stollen und Abgesang:

Colm. fol. 730[360]

Beispiel d)

α β $\gamma^1+\delta$ //
4a 3b 7c // ε ξ $\gamma^2\varepsilon^2$ η
α β $\gamma^1+\delta$ // 5d 6d 7a 7e
4a 3b 7c //

Hier ist die eigentliche Barform, zwei gleiche, ein abweichender Teil, am reinsten verwirklicht.

Außer diesen vier Grundtypen finden sich in der Kolmarer Handschrift Abweichungen und Übergangsformen, auf welche bei der Analyse der späten Töne von Fall zu Fall zurückzukommen sein wird.

Auf diesen mittelalterlichen Formen aufbauend, strebten die späten Meister vor allem nach Formerweiterung. Die Folge war ein Zurückdrängen der einfachen Formen mit ihrer »latenten Zweiteiligkeit« zugunsten der dreiteiligen Wiederholungsform des Strophenlais mit seinem ausbaufähigen Mittelteil. Er nimmt bei den späten Tönen den breitesten Raum ein. Die andere Wiederholungsform dagegen, der reduzierte Strophenlai, der bei den Liedern der Kolmarer Handschrift nach Zitzmanns Analysen am stärksten vertreten war, tritt in der Spätzeit immer mehr in den Hintergrund und erscheint meist nur noch mit Abweichungen von den alten Vorbildern.

In der alten Form stellt er sich in Wilds »Hofweise« dar:[361]

Beispiel e) $\frac{\alpha\ \beta\ \gamma\ \delta\ \varepsilon\ \xi\ //}{\alpha\ \beta\ \gamma\ \delta\ \varepsilon\ \xi\ //}$ $\eta\ \vartheta\ \varepsilon\ \iota|\ \gamma^{var}\ \delta\ \varepsilon\ \xi$ [362]

Der Schlußteil ist gekürzt, wie auch öfters bei Kolmarer Liedern.[363]

Abgewandelt ist die Form des red. Strophenlais in Wilds »Fluchtweise«.[364]

Beispiel f)

α β/ //
2a 3b/ γ δ //
α β/ 3c 4d// ε ξ η ε/ α β γ δ
2a 3b/ // 3g 2g 4h 3i/ 2k 2l 3k 3i
α β/ //
2e 3f/ γ δ //
α β/ 3c 4d//
2e 3f/ //

Der Stollen wiederholt hier die beiden ersten Zeilen, er entspricht demnach für sich der Barform. Solche Stollen mit Kanzonenstruktur gab es in Kolmar nur bei Rundkanzonen und Kanzonen mit »potenziertem Bau«,[365] die Wiederholungsformen dagegen kannten nur einfach gebaute Stollen. Eine Ausnahme macht lediglich Colm. fol. 831,[366] ein red. Strophenlai, bei dem jedoch nur die erste Stollenzeile wiederholt wird.

Bei unserem Ton wird der Stollen am Schluß in einfacher Form repetiert, der abweichende Teil weist keine Wiederholung auf, es sind also die Voraussetzungen des red. Strophenlais erfüllt. Das Streben nach Formausweitung führte hier zu einer Formvermischung: reduzierter Strophenlai mit kanzonenartig gebauten Stollen.

Zwischen dem Stollen und dem abweichenden Teil besteht, wie bei vielen Kolmarer red. Strophenlais, keine musikalische Beziehung, die beiden musikalisch abweichenden Teile des Schlußteils ε und δ sind aber auch hier wieder durch Reim (i) gebunden.[367]

In etwas anderem Gewande erscheint die Form in Schrots »Schrotweise«:[368]

Beispiel g)

α	β /	//									
4a	3b/	γ //									
α	β^{var}/	3c//							α	β /	
4a	3b/	//	δ^1	δ^2	δ^3	δ^4	γ /		4h	3i/	γ
α	β /	//	2f	2f	2f	2f	3g/		α	β^{var}/	3g
4d	3e/	γ //							4h	3k/	
α	β^{var}/	3c//									
4d	3e/	//									

Auch hier hat der Stollen Kanzonenstruktur, diesmal ist sie jedoch auch bei der Schlußwiederholung beibehalten. Da im übrigen die Voraussetzungen des red. Strophenlais erfüllt sind, tritt die Formvermischung hier in noch stärkerer Weise in Erscheinung als im letzten Beispiel.

Im Gegensatz zu diesem besteht jedoch zwischen dem Stollen und dem abweichenden Teil eine musikalische Beziehung durch die Zeile γ, die Bindung der beiden Teile ist stärker.

Die beiden letzten Zeilen des abweichenden Teiles bestätigen Eberths Behauptung,[369] daß das Gefühl für die Einheit von syntaktischer und metrisch-musikalischer Gliederung den späten Meistersingern verlorengegangen sei: Hier überwiegt das Musikalische. Auch bei den vier ersten Zeilen des abweichenden Teiles wird die Gleichförmigkeit des vierfachen Reimes f durch die Abwandlungen des Motivs δ musikalisch ausgeglichen.

Am stärksten kam den Bestrebungen der späten Meistersinger um Formausweitung die Form des Strophenlais entgegen. Rein erhalten zeigt sie sich in der »Kurzen Blühweise«[370] von Schwarzenbach:

Beispiel h) $\frac{\alpha\ \beta\ \gamma\ \delta\ ||\ \varepsilon\ \xi\ |}{\alpha\ \beta\ \gamma\ \delta\ ||\ \varepsilon\ \xi\ |}\ \alpha\ \beta\ \gamma\ \delta$

Bei vielen späten Tönen jedoch ist die Form des Strophenlais durch bedeutende Erweiterung des abweichenden Teils durchbrochen. Während dieser bei den einschlägigen Liedern der Kolmarer Handschrift sich gewöhnlich auf nur ein bis zwei wiederholte Melodiezeilen beschränkt, ist er bei den späten Tönen häufig zu einem eigenen Teil mit bestimmter Gliederung ausgebaut.

Die »Silberweise« von H. Sachs beispielsweise hat folgendes Schema:[371]

Beispiel i)
$$\begin{array}{l} \alpha\ \ \beta\ \ \gamma\ \ \delta\ //\ \varepsilon\ \ \xi\ / \\ \underline{3a\ \ 3a\ \ 3a\ \ 3b/\ /4d\ \ 3e/}\ \ \eta\ \ \vartheta\ \ \iota\ |\ \beta\ \ \gamma\ \ \delta \\ \alpha\ \ \beta\ \ \gamma\ \ \delta\ //\ \varepsilon\ \ \xi\ /\ 4h\ \ 4i\ \ 4k|3k\ \ 3k\ \ 3b \\ 3c\ \ 3c\ \ 3c\ \ 3b/\ /4d\ \ 3e/ \end{array}$$

Der abweichende Teil ist hier so bedeutend erweitert, daß er allein einen Bar darstellt, wie der Stollen in Beispiel f, Seite 101, und der ganze Schlußteil in Beispiel h, Seite 103.

Wir haben jetzt drei Möglichkeiten der Erweiterung einzelner Teile zur Grundform des Bars kennengelernt: Erweiterung des Stollens, des ganzen Schlußteils (abweichender Teil + Stollenwiederholung) und des abweichenden Teils (ohne Stollenwiederholung). Von der letzteren Möglichkeit, die dem mittelalterlichen Lied fremd war, machten die späten Meistersinger einen besonders intensiven Gebrauch. Diese Bauform, die wir in der »Silberweise« kennengelernt haben, ist in sehr vielen Tönen nachzuweisen.

Die Selbständigkeit des abweichenden Teiles wird in der »Silberweise« noch dadurch unterstrichen, daß sich in ihm keine musikalische Beziehung zum Stollen findet.

In anderer Weise wiederum erfolgt der Ausbau des abweichenden Teiles in Schwarzenbachs »Gulden Thronweise«.[372]

Beispiel k)
$$\begin{array}{l} \alpha\ \beta\ \gamma\ \ \delta\ \varepsilon\ || \\ \underline{\alpha\ \beta\ \gamma\ \ \ \

Noch stärker musikalisch gebunden sind Stollen und abweichender Teil in Schwarzenbachs »Hohem Ton«:[373]

Beispiel l)

α	β	γ	δ	α	ε	||	ξ	γ |							
2a	2b	3c	4d	2d	5e	||	4k	3l |	δ^{var}	α^{var} |	α	γ	δ	α	ε
α	β	γ	δ	α	ε	||	ξ	γ |	5l	4m |	2m	3n	4o	2p	5n
2f	2g	3c	4h	2i	5e	||	4k	3l |							

Lediglich die Zeile ξ ist hier neu eingeführt, die anderen Melodiezeilen des abweichenden Teiles sind dem Stollen entnommen oder stellen Variationen von Stollenzeilen dar. Musikalische Einheitlichkeit der Zeilen hält das schwache Reimgerüst zusammen.

Auffallend ist die Eliminierung der Zeile β bei der Stollenschlußwiederholung. Der abweichende Teil vertritt wieder die Barform, die musikalische Selbständigkeit ist hier wegen der vielen Beziehungen zum Stollen jedoch gering.

Die in der Kolmarer Handschrift häufig anzutreffende Rundkanzone ist bei den späten Meisterliedern nur noch selten zu finden. In der »Hohen Glasweis« von Daniel Ost[374] ist die Zweiteiligkeit schon durch den Reim d am Ende der beiden Teile angedeutet:

Beispiel m)

α	β	γ	δ	β^{var}	δ^{var1}	β^{var} ||	ε	δ^{var2} |				
2a	2a	3a	1b	3c	1c	3d ||	5g	2h |	δ^{var3}	β^{var}		
α	β	γ	δ	β^{var}	δ^{var1}	β^{var} ||	ε	δ^{var2} |	1h	3d		
2e	2e	3e	1b	3f	1f	3d ||	5g	2h |				

Am Ende des Abgesangs werden, wie auch bei manchen Kolmarer Rundkanzonen,[375] anstatt der letzten die beiden letzten Stollenzeilen wiederholt.

In eigenartiger Weise erweitert ist die alte Form der Rundkanzone in der »Nassen Gsangsweis« von S. Wild:[376]

Beispiel n)

$\alpha+\beta$	γ	δ^1	δ^2	ε ||						(+)						
4a	2a	3b	1b	4c ||	ξ	η	ϑ	ϑ^1	ε |		γ |	ξ	η^{var}	ϑ	ϑ^1	ε
$\alpha+\beta$	γ	δ^1	δ^2	ε ||	4f	2f	3g	1g	4h |		2h |	4i	2i	3k	1k	4l
4d	2d	4e	2e	4c ||												

Würde das Lied bei Zeile ε (+) des Abgesangs schließen, so hätten wir eine reine Rundkanzone vor uns. Durch die Wiederholung des ersten Abgesangteiles nach dem Zwischenglied indessen erscheint der Abgesang gewissermaßen potenziert. Ob man hier Zwei- oder Dreiteiligkeit annehmen will, der Drang nach Ausweitung der Form ist unverkennbar.

Am schwächsten vertreten ist bei den späten Tönen die bei den Kolmarer Liedern noch sehr verbreitete Form der Kanzone. Als einfache Barform

ohne jede Schlußbeziehung zwischen den einzelnen Teilen bietet sie nur geringe Erweiterungsmöglichkeiten.

Eigenartigerweise hielt der Augsburger Meistersinger Raphael Duller seine beiden Töne in Kanzonenform.

Das Schema seines »Neuen Tones« lautet:[377]

Beispiel o)

$$\begin{array}{l}
\alpha\ \alpha\ \beta\ \alpha^{var}\ \gamma\ \delta\ \varepsilon\ ||\ \\
\underline{3a\ 3b\ 2c\ 3d\ 1d\ 2e\ 3f||\ \xi^1\ \eta\ \xi^2\ \xi^3\ \vartheta\ \xi^4\ \iota\ \vartheta^{var}} \\
\alpha\ \alpha\ \beta\ \alpha^{var}\ \gamma\ \delta\ \varepsilon\ ||\ 3i\ 3i\ 2k\ 1k\ 3k\ 3i\ 4l\ 2l \\
3a\ 3g\ 2g\ 3h\ 1h\ 2e\ 3f||
\end{array}$$

Zwischen Stollen und Abgesang bestehen nicht die geringsten Beziehungen, der Ton ist ein Musterbeispiel für die Barform: zwei gleiche, ein abweichender Teil.

Es bleiben noch einige Töne zu untersuchen, welche interessante Formexperimente darstellen und von den besprochenen Typen abweichen.

Zunächst Schwarzenbachs »Unbekannter Ton«:[378]

Beispiel p)

$$\begin{array}{l}
\alpha\ \beta\ \gamma\ \alpha\ \beta\ \gamma\ \delta\ ||\ \underline{\varepsilon\ \varepsilon^{var1}\ \xi\ |}\ \gamma\ \delta\ \varepsilon^{var2}\ \xi \\
\alpha\ \beta\ \gamma\ \alpha\ \beta\ \gamma\ \delta\ ||\ \underline{\varepsilon\ \varepsilon^{var1}\ \xi\ |}
\end{array}$$

Der Abgesang bildet für sich allein eine Rundkanzone durch die Schlußzeile ξ.

Eigene Wege war schon früher der Nürnberger Hans Folz mit seinem »Kettenton« gegangen:[379]

Beispiel q)

$$\begin{array}{ll}
\text{S.} & \alpha\ \beta^1\ \alpha\ \gamma^1\ \delta^1\ \beta^{var}\ \delta^2\ \gamma^2\ \delta^3\ \varepsilon\ \delta^1\ \beta^2||\ \\
& \underline{1a\ 4b\ 1b\ 3c\ 1d\ 4e\ 1e\ 3f\ 1f\ 3g\ 1g\ 4h||} \\
& \alpha\ \beta^1\ \alpha\ \gamma^1\ \delta^1\ \beta^{var}\ \delta^2\ \gamma^2\ \delta^3\ \varepsilon\ \delta^1\ \beta^2||\ \\
& 1i\ 4k\ 1k\ 3l\ 1l\ 4m\ 1m\ 3n\ 1n\ 3o\ 1o\ 4p||\ \\
\text{A.} & \alpha\ \beta^1\ \alpha^{var}\ \gamma^3\ \delta\ \gamma^3|\ \xi^1\ \xi^2\ \xi^3\ \gamma^4|\ \delta^{1var}\ \delta^{2var}|\ \\
& \underline{1q\ 4r\ 1r\ 3s\ 1s\ 3t|\ 1x\ 1x\ 1x\ 3y|\ 2aa\ 2aa|}\ \gamma^5|\ \delta^{1var}\ \beta^2 \\
& \alpha\ \beta^1\ \alpha^{var}\ \gamma^3\ \delta\ \gamma^3|\ \xi^1\ \xi^2\ \xi^3\ \gamma^4|\ \delta^{1var}\ \delta^{2var}|\ 2cc|\ 2cc\ 4y \\
& 1u\ 4v\ 1v\ 3w\ 1w\ 3t|\ 1z\ 1z\ 1z\ 3y|\ 2bb\ 2bb|
\end{array}$$

In überaus kunstvoller Weise sind hier die Melodiezeilen dem Textschema angepaßt. Die Zeilen α und δ decken sich mit den einhebigen Textzeilen, β mit den vierhebigen, γ mit den dreihebigen usw.

Nach Art einer Rundkanzone schließt der Abgesang mit den zwei letzten Stollenzeilen. Die formale Besonderheit des Tones liegt jedoch darin, daß der Abgesang drei wiederholte Teile aufweist. Dabei ist die musikalische Beziehung zum Stollen so eng, daß der erste Abgesangsteil überhaupt nichts

Neues bringt, sondern, bedingt durch das Textschema, lediglich eine Teilstollenwiederholung darstellt. Auch der letzte Teil entnimmt sein melodisches Material dem Stollen. Wenn trotzdem bei einem so ausgedehnten Ton nicht der Eindruck einer Monotonie entsteht, so liegt das an der geschickten Einführung und Verarbeitung des Motivs ξ im zweiten Abgesangteil, was dem Ganzen eine völlig neue Note verleiht, und der mehrfachen Umwandlung des Stollenmotivs δ zu Beginn des dritten Abgesangteils. Der düstere Ernst dieses schönen Tones wird dadurch noch intensiviert.

Großes handwerkliches Können stand hier durchaus im Dienste eines ästhetisch empfindenden Musikers.

Eine Sonderstellung nehmen die Überlangen Töne ein. Sie entsprechen in der Regel der Wiederholungsform, die Gliederung erscheint jedoch durch die große Ausdehnung der Weisen und den dadurch unvermeidlichen Wiederholungen, Umstellungen und Ähnlichkeiten der Melodiezeilen nicht sehr prägnant. Die allzugroße Länge widersprach dem Wesen der Liedform.

Unter den 13 Tönen von Hans Sachs gibt es einen langen und einen überlangen Ton, unter den ebenfalls 13 Tönen Seb. Wilds dagegen einen langen, einen überlangen Ton, die »Überlange Löwenweis« (109 Verse) und die »Überlange Strassweis« (117 Verse). Die beiden letzten scheinen indessen wenig verbreitet gewesen zu sein, sie finden sich nur in Cod. Will[3] 792, trotzdem auch sie einen musikalischen Meister verraten.

5. Schlußbemerkung

Die Augsburger Weisen geben mit ihren Schwächen und Stärken, ihrer Vielgestaltigkeit und ihren Ansätzen zu neuen Wegen ein treffliches Bild von der Situation des Meistergesangs im 16. Jahrhundert. Einige Vergleiche mit Tönen Nürnberger Meister konnten diesen Eindruck nur bestätigen.

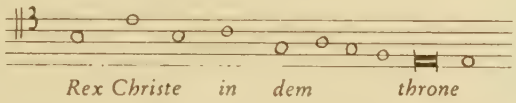
Sänger wie Wild und Schwarzenbach gehörten zu den vielseitigsten und fortschrittlichsten Meistersingern, welche die bürgerliche Zeit hervorgebracht hat. So strebte Wild nach Ausweitung der Melodie durch große melodische Bögen und nach Erweiterung der Form, was schon aus der Tatsache erhellt, daß er drei überlange Töne erfand, während Schwarzenbachs Melodik einerseits durch häufige große, unmittelbare Intervallsprünge, andrerseits durch volkstümliche Elemente gekennzeichnet ist und seine Formen vielfach volksliedhafte Periodisierungen aufweisen.

Wenn auch der Meistergesang schließlich ein Ende nahm, weil er mit der neuen Zeit nicht mitgehen konnte oder wollte und auch die Neuerungsversuche aufgeschlossener Sänger ihm nicht mehr genügend Auftrieb verleihen konnten, so stand er zur Zeit seiner Blüte dem Neuen seiner Zeit durchaus offen.

Dazu gehören nicht zuletzt zahlreiche, wohl auf wechselseitige Befruchtung zurückzuführende Anklänge an evangelische Kirchenlieder.[380] So geht die Tonfolge h c¹ g a e (g d) f e d c bis auf den Münch von Salzburg zurück.[381] Man vergleiche damit den Choral »Wachet auf, ruft uns die Stimme«, von Meistertönen die Silberweise von H. Sachs,

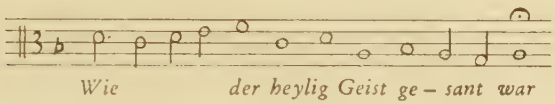
Singebuch Nr. 281

Beispiel 83



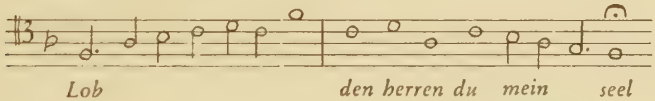
die »Steierweise« von Mates Schneider,
Singebuch Nr. 170

Beispiel 84



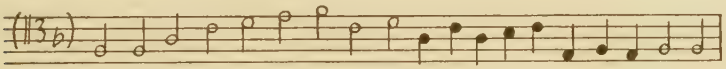
den »Überlangen Ton« von S. Wild,
Singebuch Nr. 208

Beispiel 85



die »Paratweis« von Schwarzenbach,

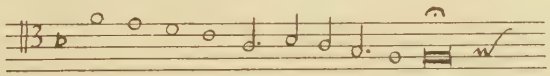
Beispiel 86 Will³ 792, Nr. 266



In der letzten Stollenzeile von Schwarzenbachs »Neuem Ton« taucht die Schlußwendung von Luthers Reformationslied auf:

M6, fol. 364 Rücks.

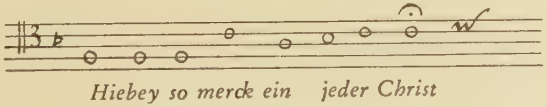
Beispiel 87



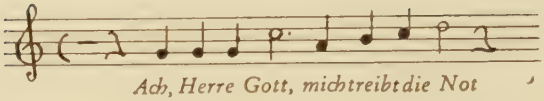
Anklänge an den Choral »Ach Herre Gott« zeigen sich in Schwarzenbachs »Gulden Tronweise«:

M6, fol. 367

Beispiel 88



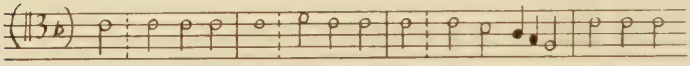
Zahn, a. a. O. I, S. 67, Nr. 247a



Diese wenigen Beispiele mögen genügen, die lebendige Beziehung zwischen Meistergesang und evangelischem Choral zu beleuchten.

Ein weiteres Merkmal speziell der Augsburger Töne, der gewisse Zug zur Volkstümlichkeit, der dem Meistergesang sonst im großen und ganzen fremd war, zeigt sich in Schwarzenbachs »Taghorn«

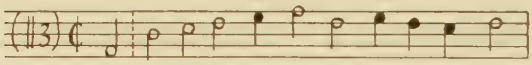
Beispiel 90 Will³ 792, Nr. 256



und in seiner »Kurzen Blüweise«

Will³ 794, Nr. 34

Beispiel 91

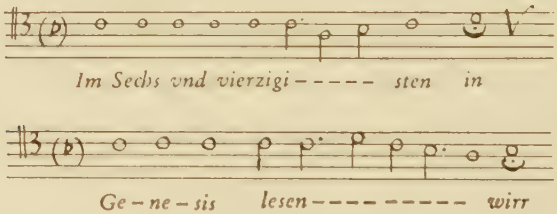


Von volksliedhafter Schlichtheit ist auch seine »Cleweise«.[382]

Auch kleinere Augsburger Sänger liebten das Volkstümliche, wie Jakob Taglang in seinem »Hopfenton«:

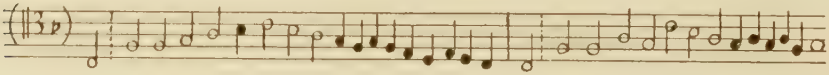
Will³ 784 (B. von Watt)

Beispiel 92



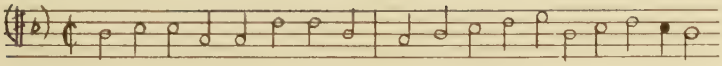
An Schwarzenbachs »Kurze Blüweise« (Beispiel 91) erinnert der »Gulden Kreuzton« von Michael Frank:

Beispiel 93 Will³ 792, Nr. 271b



Die erste Fassung dieses Tones gemahnt in ihrer Schlichtheit geradezu an ein Kinderlied:

Beispiel 94 Will³ 792, Nr. 271a



Hier ist von der Gewichtigkeit alter Spruchmelodien nicht mehr viel zu merken. Und doch konnten alle Neuerungsversuche das Ende des Meistergesangs nicht aufhalten: Die Zeit des unbegleiteten Sologesangs war vorbei. Aber wenn auch der Meistergesang schließlich an seinem Konservativismus scheitern mußte, so war er doch ein wesentlicher Ausdruck seiner Zeit und hat durch seine besten Meister Melodien hervorgebracht, die insbesondere im protestantischen Choral bis in unsere Zeit lebendig geblieben sind.

III. ANHANG ZU TEIL I

1. Supplication der Meistersinger vom Jahre 1534
(zu Seite 12)

Fursichtig Ersam Weyss gepietend Herrn herrn Burgermeister vnd ander vnser gunstig lieb herrn aines E. W. Rats alhie zue Augspurg . . . Wir thun E. F. E. W. ganz vntherthäniglichen zu vernemen. Nachdem die menschen auss gotlicher fursechung vnd woll Gotes werckh durch Jesum Christum zu guten werckh erschaffen sind, der auch sein lob in sy zu legen genaigt Vrsach, in Im leben vnd weben wir Ja wir sind auch seiner Art. Im geschichten am 17. Cap. danne heer vns paulus auffs treulichest Zu Eph. 5 ermanet, Das wir wandlen sollen wie khinder des liechts vnd pruffen, was da sey wolgefellig vor got, vnd vns hueten vor saufferey, darauss ain Vnordig wesen volgt. Sunder vns yeben in psalmen vnd Lobgesangen auch anderen gaistlichen liedern, die dem hailligen gotes wort eingleibet vnd gemess sindt. Damit je die Jugent darauff gezogen, vnd die haidnischen poetischen gedicht vnd lieder fallen, vnd des gots lestern, hurerey, Saufferey, hoffertigen pracht vermiten pleiben möge. Derhalben wir Zue E. F. E. W. zu vnser Christlichen Oberkhait khomend, vnd vntherthänigkhlich Begeren, Demnach vnser voraltern, vor 600 Jahren, lieder auss alt vnd Neue testament gegründet, zu singen, in got angefangen haben, vnd die selbig kunstlich vnderainander einander zu gepraucheu, etlich Zeit geiebt, Nachmals aber durch menschensazung besudelt, vnd mit poetischen haidnischen historien vermengt, auch lang heer, in vill Orten gepraucht worden. Vnd aber hie zwischen der Barmherzig got sein gotlich wort also reichlich ausgeprayt, das auch sein eer im gesang verschlossen leyt, also das es gesangweyss aus gotlichen schrifften gegrundet ist. Welches wir mit E. F. E. W. gunst wissen vnd willen geren wolten herfur thun vnd allain gotes eer darin suchen vnd Zu auferpauung des nächsten anfachen vnd veben vnd nichts aintringen lassen was dem gotlichen wort entgegen oder zuwider sein möchte. Der Begeren das vnsere gsang Besichtiget oder vns etlich von ainem E. W. Rat mit sampt den predicanten zugestellt werden, 4 oder 5 mall zue verhören, dann wir vns nit auf antastung schmechlicher wort oder sunst auf dasyenig, somit zu der eer Gotes vnd erpauung des Nechsten, dinstlich vnd furderlich ist, begeben werden, Sunder vil mer Zu disem, das zu gehorsam, gedult vnd liebe, beides gegen got, vnd ainer Christlichen Oberkhait, vnd

allen menschen erschiesslich sein wirt. Hierauf ist abermals vnser untherthänigist pit vnd begeren, Nachdem wir in vnser alten ordnung so wir von E. F. W. vormals gehapt, vnd darnach singschull gehalten haben, darine doch nichts dan poeterey vnd haidnische erdichtung geiebt, Es wolle nun jetzundt vergundt ain EW Rath vmb Gotes vnd Erhaltung seines gotlichen worts wegen, zeit an den suntägen, oder sunst festen, von ainem E. Rath zu feiren aussgezaichnet nach der predig ongevarlich von 12. biss auf 2, das man sich zu der abend predig verfueget, vnd schicken mage, Vns singschull zu halten genädigkhlich vergunstigen, damit andere gots lesterliche stuckh, wie oben bemelt, hie Zwischen von der Jugent vermieten pleiben mögen, Was nach mals E. F. W. mit sampt den verordneten vnd predicanten, fur gottfällig vnd zu auferpauung des nächsten angesechen wurdt, denselben seien wir erpitig, Gehorsamlich nach zukhomen, vnd zue geloben, vnd auch vnser gewissen darbey bewaren wollen, vnd nachmals aber wie in andern Cristlichen Reich steten mit E. W. hilff vnd gunst ain ordnung zu verfassen, doch das es ainem E. Rath heim gesezt werden soll, damit alle Ding, wie paulus sagt, ordentlich, vnd nach gottes beuelch[383] gehandelt vnd gehalten werden, Das wellen wir vmb Ainen E. W. Rath gehorsamlich vntherthänigklich zu uerdinnen vnd wie pillich allezeit geflissen sein, hierauff von ainem E. F. W. Rath ainer gnedigen Antwurt wartende

E. F. W.

Untherthänige
Maister vnd singer
gemainer schull
allhie zu augspurg
vnd Mitburger.

2. *Die Comödienspiele der Augsburger Meistersinger*

1550, erstes Spiel »die fünf Betrachtnusse« in St. Martin.
1560, »ain Khomedi vnd spil« im »Dantzhaus«.
1562, dreimal eine »Comedi« im »Dantzhaus«.
1565, »Tragedi« »fortunatus« von *Hans Sachs* im »Dantzhaus«.
»Comedi vonn der unschuldig frauen Venura« von *H. Sachs* im »Dantzhaus«.
»Comedy von dem Leiden und Sterben auch der Auferstehung unseres Herrn Jesu Christi« von *Seb. Wild* im »Dantzhaus«.
»Comedy von der Geburt Christi« von *Seb. Wild* im »Dantzhaus«.
1566, »Comedy von der Geburt Christi« von *Seb. Wild* im »Dantzhaus«.
»Comedy von Kunigs Ciri Geburt, leben vnd Ende« von *Hans Sachs* im »Dantzhaus«.

1567, »Comedy vom Jungsten gericht vnd der Zukunfft vnseres herrn Jesu Christi« von *Hans Sachs* im »Dantzhaus«.
Dasselbe auf einem freien Platz.
Dasselbe mit 36 Personen, fünf Heller Eintritt.
1568, Zweimal dasselbe im »Dantzhaus«.
1569, Zweimal »Tragedy von der eroberung vnd zersterung Jherusalems« von *Hans Sachs*.
»Tragedy von Christi Geburt« von *Seb. Wild*.
1570, »Tragedy die sechss Kempffer« von *Hans Sachs* im »Dantzhaus«.
1571, dasselbe.
Zweimal »Comedy das Jungstgericht« von *Hans Sachs* im »Dantzhaus«.
1574, dasselbe.
1575, »Comedy von der seligmachenden Gepurt Christi« von *Seb. Wild* im »Dantzhaus«.
1606, »Comedi der siben Waysen Mayster« (Hans Weidner).
1670, »Comedi von der Stadt Augspurg« (»ein ganz neue, feine, anmutige, lustige Action vom Ursprung, aufnemmen, Alter und was sich sonst denktwürdiges darmit begeben«).
»Dr. Faustus«.
1712, Sechsmal »Action Xynfukius« (Wegelen).
»Action Cevilinda« (Wegelen).
»Comedi vom reichen Mann und Armen Lazaro« (Jäger, Meischel).
1714, »Action von dem abtrünnigen Kayser Juliano«.
1717, »Action Cevilinda« (Wegelen).
Viermal »Die aus den Heydenthum von dem H. Bischof Narcisso in Augspurg zum Christlichen Glauben bekehrte Martyrin S. Afra« (Abr. Gugger).
1723, »Passion Christi« (Purmann).
1736, »Streit zwischen Mars und dem Frieden« (nicht bewilligt, zu anderer Zeit aufgeführt?).
»Historische Comedien« (Purmann).
1737, »Dr. Faustus«, »Hanns Wursts Leben und Tod«.
1744, »Die Conversionen S. Augusti« (Wagner).
Von den Aufführungen der späteren Jahre sind keine Titel bekannt.

3. Die Comödienspiele der Augsburger Schulmeister

(Zusammenstellung nach Radlkofer, a. a. O. S. 47, und den Meistersingerakten.)

1549, Christoph Brunnenmaier, »Comedy von der Susanne«.

1551, 12. Dezember bittet Joh. Rogel den Rat, die »Comedy von den zehn Altern« aufführen zu dürfen.

1552, bittet Narcis Ranninger, »Schreiber und Rechenmayster«, eine »Comedy« spielen zu dürfen (»auf bitt meiner knaben«).

1554, 17. Mai, Schulherren beauftragt, eine Komödie, die Rogel aufführen will, zu prüfen.

17. Mai will Narziss Ranninger an zwei Feiertagen auf dem »Dantzhaus« die Tragödie von Johannes des Täufers Enthauptung aufzuführen.

1558, Narciss Ranninger erhielt die Genehmigung, im Tanzhaus eine Tragödie von der Enthauptung Johannes des Täufers aufzuführen.

März, will Joh. Schweigger ein Osterspiel auf dem Tanzhaus aufführen.

April, wollen Brunnenmaier und Schweigger die Auferstehung Christi auf dem Tanzhaus wiederholen, da ein Ungewitter die Zuschauer verjagte.

1560, 16. Januar, hält Stephan Schlecht um die Erlaubnis an, die Komödie von Isaaks Opferung zu spielen.

1563, 20. Februar, bittet Jos. Schallhaimer um ein Lokal, um eine »schöne Lustige Tragedi von Zerstörung der Stadt Troya« aufzuführen.

1566, bitten Hanns Schweikher und Jakob Haller, eine »Bibelische Comedy auss der appostelgeschicht von der verstainigung Steffani« aufführen zu dürfen.

1569, 24. Januar, berichten Georg Mair und die übrigen drei Vorgeher dem Rat, daß Schulmeisterinnen wie Anna Regina Hechtin und Lehrer von Mädchenschulen mit Lateinschülern Komödien aufführen. So werde der Tobias, der für dieses Jahr ihm (Mair) bewilligt sei, von Jörg Kirchdorffer gespielt.

1587, 12. Dezember, erhalten Heinrich Hörmann und Hans Wüst die Erlaubnis, drei Wochen lang auf dem Tanzhaus eine Komödie zu spielen.

1588, 19. Dezember, erhält David Abel die Erlaubnis, die Passionstragödie aufzuführen. (Mit »Himmel, Höll, Garten, Gräber, Berg«.)

1589, 25. Februar, Dav. Abel mit der Passionstragödie abgewiesen.

Dezember, bekommen Hermann, Wüst und Georg Fischer die Erlaubnis, die Tragödie von Aeneas und Dido, Comödie von Olivier und Artus und von des Darius ungehorsamer Tochter aufzuführen.

23. Dezember, erhält Abraham Schädlin die Erlaubnis, die Comödie von den sieben leiblichen Werken der Barmherzigkeit aufzuführen.

1590, 18. Januar, wird Martin Kauffmann mit der Bitte, ein Stück spielen zu dürfen, abgewiesen.

Dezember, möchten drei Schulmeister, Joh. Vogt, Hans Koch und Hans Schreyer, drei Tragödien, »die erste von Regina der Hl. Martren,

die andere von Siegfrieden, dem Streitbaren Helden, die dritte von Octaviano, dem Röm. Kaiser und seinen zwei Söhnen« aufführen.

29. Dezember, erhalten Hans Barttenkircher und Hans Schreyer Spielerlaubnis.

1591, 18. Dezember, Heinrich Herrmann, Notar, Deutschem Schul- und Rechenmeister, eine Comödie von Herzog Heinrich von Braunschweig und ein kurzweiliges Nachspiel von der Göttin Pomona aufzuführen bewilligt.

28. Dezember, bekommen Hermann und Kauffmann die Erlaubnis, den Herzog Herpin und Ritter Leu (aus der »bommerschen Chronik«) zu spielen.

31. Dezember, Wüst bekommt gleichfalls Spielerlaubnis.

1593, 24. Dezember, bekommen Schädlin, Joh. Heinzelmann sen. und Joh. Wiener auf ihre Bitte vom 18. Dezember die Erlaubnis, am Sonntag vor Lichtmeß und zwei Sonntage hernach auf dem Tanzhause zu spielen.

1596, 28. Dezember, erhalten Schädlin und Kauffmann auf ihre Bitte vom 20. Dezember die Erlaubnis, die Komödie Valentin und Orsus sowie vom Leben und Sterben des Apostels Andreas wechselweise an den Sonntagen bis Fastnacht auf dem Tanzhaus aufzuführen.

1597, 6. Dezember, erhalten Schädlin und Kauffmann die Erlaubnis, im Januar 1598 zu spielen, ersterer das Stück »wie Japhet der Son Noe Europam eingenommen, die Schwaben einen großen Teil Deutschlands bewohnt, die Stadt Augsburg erbaut, die Weiber Amazonas samt anderen mehr dieselbe bekriegt, und der H. Lucius, König von England, der nach Chr. Geburt Anno 108 gelebt, ernannte Stadt zum christlichen Glauben bekehret«.

Kauffmann die Tragödie von Herzog Wilhelm von Österreich.

1599, 9. Februar erhält Kauffmann auf seine Bitte vom 14. Januar die Erlaubnis, auf dem Tanzhaus das Stück vom König Apolum zu spielen.

16. Dezember, bekommt Kauffmann die Erlaubnis, die Aufführung des Herzogs Herpin und Ritters Leo von 1592 zu wiederholen.

1600, 20. Januar, wird Schädlin ermächtigt, eine geistliche Aktion über Psalm 33, ebenso

1601, 20. Februar, S. Mariä Magdalenae Bekehrung,

1603, 2. Februar, das Leben des Hl. Gualfardi zu spielen.

1604, 8. Januar, erhält Kauffmann die Erlaubnis, das Stück von des Königs Helmaß Tochter Melesina aufzuführen.

1605, wird Schädlin ermächtigt, das Stück von dem Hl. Märtyrer Gregorius aus Großarmenien zu spielen.

26. Juli, bittet Samuel Reischlin, geschworener »Underkeuffler und Teutscher Dichter«, ein eigenes Gedicht, eine geistliche Tragikomödie

von der gottesfürchtigen Frau Ruth, aufführen zu dürfen. Genehm. 13. Aug.

1608, 18. März, Schädlin wird ermächtigt, die Komödie von St. Benno zu spielen.

1609, 24. Januar, erhält Kauffmann die Erlaubnis zur Aufführung eines Stückes.

1611, 13. Januar, Kauffmann für eine Kom. das Tanzhaus bewilligt.

1614, 14. Oktober, Abr. Niggel vier Tage bewilligt für eine Tragikomödie »über die Teuerung, woher sie komme und wie man sich darin verhalten solle«, desgleichen von »Schlemmern und Prassern«.

4. Die Bestätigungsurkunde Karls V. [384]
(zu Seite 29)

»Von Landführern, Singern und Reimensprechern«.

Demnach auch mancherlei leichtfertig Volk befunden, die sich auf Singen und Sprüch geben, und darin den geistlichen und weltlichen Stand verächtliche antasten, und zu beiden Seiten gefast, als wenn sie bei den Geistlichen sind, singen sie von Weltlichen und herwiederum bei den Weltlichen von den Geistlichen, welches zu Zwiespalt und Ungehorsam reichet: ist unser ernstlich Befehl und Meynung, wo sie betreten, daß sie von der Obrigkeit gestraft, und mit ihnen in aller masen gehalten werden soll, als von Schalcks Narren obgemeldt ist, doch wollen wir diejenigen, so den Meistergesang singen, hierin ausgeschlossen haben.

5. Verzeichnis der Augsburger Meistersinger und Agenten von 1614 bis 1776, im Anschluß an das Verzeichnis des 4° Cod. Aug. 218 von 1534 bis 1614.[385]

Acer Joseph, »Musikkomponist«,		1767	
Aceren Maria,	Ag.	1767	
Amann Simprecht,	Ms.	1630	C[386]
Aufhauser Bartholomeuß,	Ms. u. Ag.	1689	
Bannewitz Franz,	Ag.	1712	
Bardeller Jakob, Kürschner,	Ms.		C
Bender Hans,	Ag.		
Bermann Hans,	Ms.	1647	
Bierwirdt Daniel,	Ms.	1673	
Breger Christoph,	Ms.	1630	
Böck Elias, Kupferstecher,	Ag.	1724	
Bossardt Jakob, Lautenmacher,	Ms.	1618	C

Braun Tobias, Weber,	Ms.			
Burion,	Ms.		C	
Claus Bartelme, Kürschner,	Ms. u. Ag.		C	
Cristainer Elias,	Ms.	1642	C	
Cristainer Lukas,	Ms. u. Ag.		C	
Danbeck Georg Gottlieb,	Ms.	1623		
Dehner Johann Georg, Korbmacher,	Ag.	1724		
Dörr Joseph,	Ag.	1776		
Drexel Elias,	Ms.	1652	C	
Eggert Xaveri,	Ag.	1776		
Eisendorffer Hans,	Ms.			
Eisenmann Salomon,	Ag.	1760		
Endorffer Tobias Antoni,	Ag.	1733		
Erhart Joh. Christian,	Ag.	1767		
Erharten Barbara,	Ag.	1767		
Feyrtag Jerg,	Ms.	1625	C	
Fischer David, Spengler, Vorsinger der Evangelischen Gemeinde,	Ms.	1623	C	Büchsenmstr. 1643.
Fischer Christoph,	Ms.	1643		
Fischer Wilhelm Fridericht,	Ms.	1643		
Fleischer (Flescher) Jeremias,	Ms.	1658		
Fünes,	Ms.	1717		
Galbruner Andreas,	Ms.	1630	C	
Geh Michael,	Ms.	1656	C	
Geiger Elias,	Ms.	1629	C	
Genicher Jeronimus,	Ms.	1623		
Gözen Matthias,	Ms.			
Graunter Jacob,	Ag.	1776		
Grott (Groht, Grod) Caspar,	Ms.	1654	C	
Gugger Abraham,	Ag.	1715		
Gugger Gotthart,	Ms.	1643		
Haldenberger Abraham,	Ms.	1636		
Haller Hans Jörg,	Ms.	1676		
Haus Lukas,	Ms.	1632		
Hodum Johann Jakob,	Ms.	1715		
Huber Franciscus,	Ag.	1767		
Huber Joseph,	Ag.	1776		
Jäger N.,	Ms. u. Ag.	1719		
Jäger Philipp,	Ms. u. Ag.	1724		
Kauffmann Hans,	Ms.	1644		
Keifel,	Ms.			
Kieny Daniel, Strumpwirker,	Ms.	1736	C	Vorsteher

Kirch Hans,	Ms.	1620	
Kommer Tobias, Weber,	Ms.	1622	C
Krieger Adolf,	Ms.	1658	C
Kugel Joh. Georg,	Ag.	1712	
Kürnbeckhel (?) Tobias,	Ms.	1723	
Kussell Matthäus,	Ms.	1645	C
Kuzenberger R.,	Ms.	1693	
Laimer Hans,	Ms.	1638	
Lederer Hans,	Ms.	1625	C
Lindholz Daniel,	Ag.	1715	
Ludwig Johann,	Ms.	1694	
Lutz Johannes,	Ms.	1679	
Mair Matheus, »Quardi Soldat«,	Ms.	1673	
Mair Tobias,	Ms.	1626	
Mang Maximilian, Wasserbrenner,	Ag.	1733	
Mang Andreas,	Ag.	1733	
Mangin Anna Sibilla,	Ag.	1724	
Maurer Joh. Georg,	Ag.	1767	
Matheis Hans,	Ag.	1767	
Mayr Joseph,	Ag.	1760	
Meier Laurisius,	Ag.	1767	
Meier Lorenz,	Ag.	1776	
Meischel Christoph,	Ag.	1712	
Meringer Tobias,	Ms.	1658	
Messer (?) Johannes,	Ms.	1689	
Minsser Johannes,	Ms.	1693	
Mörz Georg,	Ag.	1776	
Mörz Joseph,	Ag.	1767	
Münnich Simon,	Ms.	1632	
Neumann Hans Lenhart,	Ms.	1617	C
Niggel Jacob,	Ms.	1636	C
Nigges Esaias, Merker u. Vorsteher,	Ms. u. Ag.	1691	C
Nigges Michael,	Ag.	1715	
Palese Friedrich,	Ms.	1620	
Plappart Thomas,	Ms.	1636	Büchsenmstr.
Pratsch Tobias, Weber,	Ms.	1640	C
Preuß Johannes,	Ms.	1644	C
Probst Philipp,	Ms. u. Ag.	1679	C
Purmann, Vorsteher,	Ag.	1736	
Rauch Philipp Jacob,	Ms. u. Ag.	1733	
Reichlin Thomas, »Metzger oder Wurstmacher«,	Ms.	1621	

Reslin Abraham,	Ms.	1627	
Röslin Hans Jörg, Weber,	Ms.		
Runggel Matthäus,	Ms.	1619	
Sahler Daniel, Weber,	Ms.	1691	
Saler Salomon,	Ms.	1699	
Salis Esaias,	Ms. u. Ag.		
Sartor Joh. Friedrich,	Ag.	1760	
Sartor Joh. Gottfried,	Ag.	1767	
Sartorin Maria Theresia,	Ag.	1767	
Sauer Christoph,	Ms.	1625	
Scheibenhart Ulrich,	Ms.	1637	
Schleterer Joseph,	Ag.	1767	
Schmid Abraham,	Ag.		
Schmid Baltes,	Ms.		C
Schmid Mathias,	Ms.		
Schneider Abraham,	Ms. u. Ag.		C
Schönhut Balthasar,	Ms.		C
Schönhut Imanuel,	Ms.		C
Schönhut Michael,	Ms.	1630	C
Schüz Lucas, Gerichtswaibel,	Ms.	1691	C
Schwan Jeremias,	Ms.	1657	
Schweiger,	Ag.	1712	
Seiffert Ulrich,	Ms.	1644	
Semboldt Andreas,	Ag.		
Senffel Benedict, Uhrmacher,	Ag.	1724	
Söldner Hans Jakob,	Ms.	1632	C
Sommerer Johannes, Gärtner,	Ms.	1701	
Stainhart Hans,	Ms.	1618	
Starckh Joseph,	Ag.	1760	
Steber Georg Wilhelm,	Ag.	1767	
Steichelin Thomas,	Ms.	1629	
Stetter Georg,	Ms.	1621	
Uhl Gottfried,	Ms.	1693	C
Umbach, Maler,	Ms.		
Umbhoff Daniel,	Ms.	1615	C
Wagner Hans Georg, Maler,	Ag.	1724	
Wagner Hans Georg, »ledig«,	Ag.	1724	
Wagner Martin,	Ms. u. Ag.	1673	
Wegelin Hans Georg,	Ag.	1690	
Wegelin Marx,	Ms.	1617	
Weidner Jerg, »Webers zinfftig vnd Zeitungsschreiber«,	Ms.	1613	

Weiller Johannes,	Ms.		1617		
Weiß Matthäus,	Ms.		1616	C	
Wetschg Hanns Melchior,		Ag.	1715		
Wickauff, Schneider,		Ag.	1724		
Wickauer Wolff,		Ag.			
Wickhoff Simon, Weber,	Ms.		1620	C	
Widemann Jeronimus,	Ms.			C	
Widman Hans, »Weber vnd Holzmässer«,	Ms.		1616	C	
Windbusch Friedrich,	Ms.		1631	C	(achtmal)
Wolhaubter Jeremias,	Ms.				
Wünsch Ambrosy,	Ms.				

IV. ANHANG ZU TEIL II

1. Die Notierungen der Augsburger Töne in den verschiedenen Handschriften

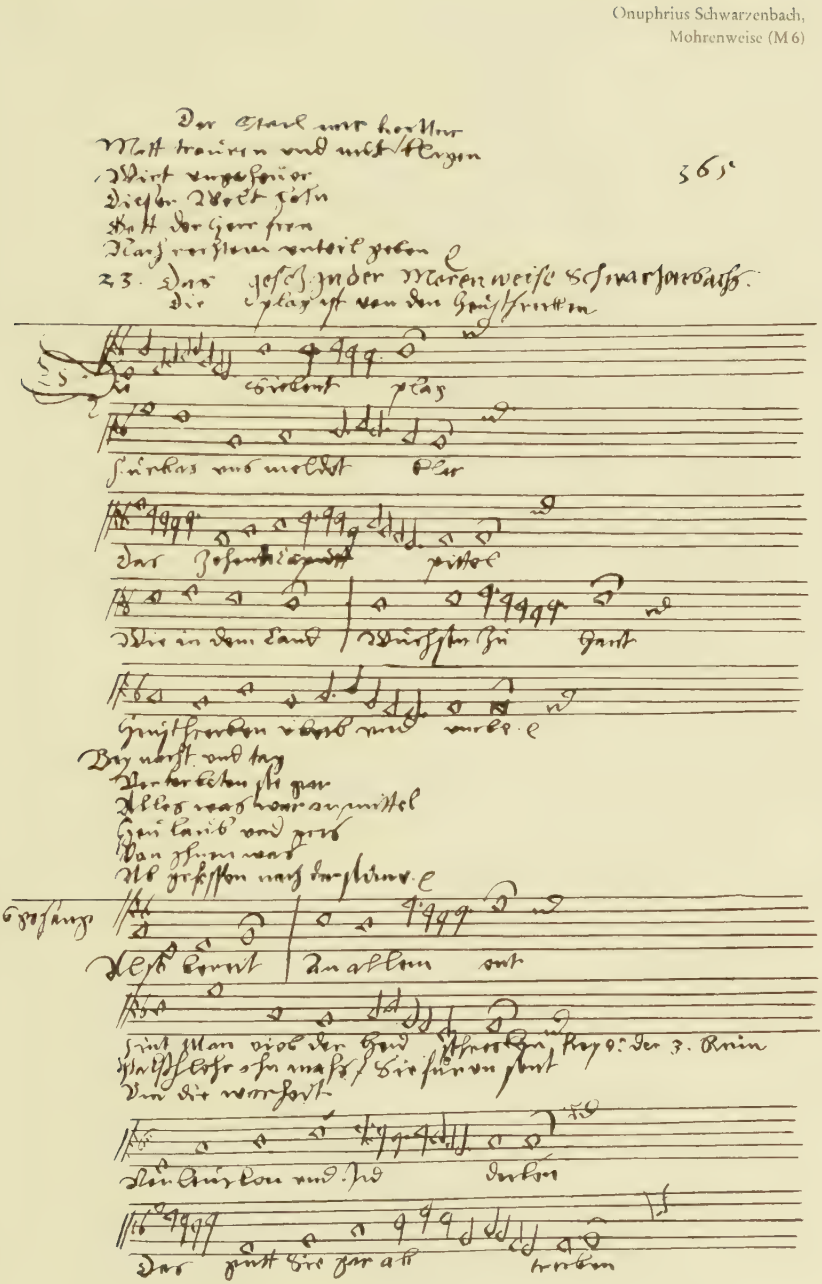
	Singebuch (Puschmann)	M 6
Raphael Duller		
Gekrönter Ton	+	
Neuer Ton	+	+
Onuphrius Schwarzenbach		
Grabenton	+	+
Cleeweise	+	
Kreuzton	+	
Maienblumweise	+	
Paratweise	+	
Neuer Ton	+	+
Mohrenweise	+	+
Hoher Ton	+	+
Kurze Blühweise	+	+
Hohe Corweise	+	+
Gulden Thronweise	+	+
Fröhliche Morgenweise	+	+
Unbekannter Ton	+	+
Kurze Schlagweise	+	+
Überlanger Ton		
Taghorn		
Trauerweise		
Michael Frank		
Junger Ton		
Gulden Kreuzton		+
Kurzer Ton		
Maienweise		
Weitzton		

Will³ 792	793	794	784	Cgm 4999	Bemerkungen
+				+	In M6 und Will³ 792
+				+	»Überkrönter Ton
+		+			
+					
+					
+					
+					
+					
+					
+		+			
+					
+					In Will³ 792
+					»Hohe Lobweise«
+					
+					
+					In Will³ 792
+					»Kornschlag«
+					
+					
+					
+					
					Cod. Aug. 218
					Cod. Aug. 218

	Singebuch	M 6
Sebastian Wild		
Hofweise		
Jungfrauweise	+	
Friedweise		
Fluchtweise	+	+
Kurze Nachtweise		
Nasse Gsangsweise		
Gekrönter Ton	+	+
Wilder Ton	+	
Langer Ton	+	+
Gulden Schalweise		
Überlanger Ton	–	+
Überlange Löwenweise		
Überlange Strassweise		
Martin Schrott		
Narrenweise (?)		
Schrottweise	–	
Caspar Ottendorfer		
Langer Ton	+	
Hohe Jünglingsweise	–	
Caspar Wirt		
Lange Schlagweise	–	
Georg Danbeck		
Süße Klagweise	–	
Gesprengte Nägleinweise	–	
Hans Ratgeb		
Hohe Lindenweise		
Jacob Taglang		
Hopfenton		
Daniel Ost		
Hohe Glasweise		
Martin Dürr		
Süße Maienweise		
(Nicht zu den zwölf ersten Meistern gehörig:)		
Lucas Gsell		
Frühlingsweise		

Will³ 792	793	794	784	Cgm 4999	Bemerkungen
+					
+					
+					
					nicht überliefert
+				+	
+				+	
+				+	
+					
					nicht überliefert
+					
+					
+					
					nicht überliefert
+					
+	+				
	+				
			+	+	
	+		+		
	+		+		
	+				
	+		+		
	+		+		
	+		+		
	+				

Onuphrius Schwarzenbach,
Mohrenweise (M 6)



Der Stark mit hertzen
Matt trauren und nit klagen
Wirt ungeheuer
Dieser Welt sein
Gott der Herr fren
Nach rechtem unteil geben

365

23. Das gesch. in der Morenweise Schwarzenbachs.
Die plag ist von den Heuschrecken

Die siebent plag
Furbas uns meldet klar
Das zehent capitel
Wie in dem Land | Wuchsen zu hant
Heuschrecken überb und unbe.
Bey nacht und tag
Verterbten sie gar
Alles was war an mittel
Heu laub und gras
Von ihnen was
Ab gefessen nach der stimme.

Abgesang

Also bereit | An allem ort
Sint man viel der Heu schrecken
Hatschlehr ohn mahs / Sie fur un sent
Um die warheit
Verleurcken und Jd derken
Das gutt sie gar ab treiben

Auch dir o Gott | Die Ehr ohn spott

Wollen Sie nicht zu schreiben

23. Das 8. gesetz zu Hohen ton 8 Schwarzenbachs
Die 8. plag. 3. tage finsternus

Zum Achten hett | Ins Konigs Haus

Geschicket Gott der Herre

Das finsternus zu einer plag | Drey gantzer tag

Das keiner den Andern machte mer kennen

Also nach stet / Die Welt zu hart
In finsternus gar schwere
Die werck der Lichts übet sie nicht
Und thutt hiemitt
In solchem Lauff zu der verdamnus rennen

Abgesang

Die welt Gund in blindheit ist

Abthie auff dieser orden. Kope. 2. Kern
Sie erkennet nicht Jesum Christ
Durch den wir selig werden

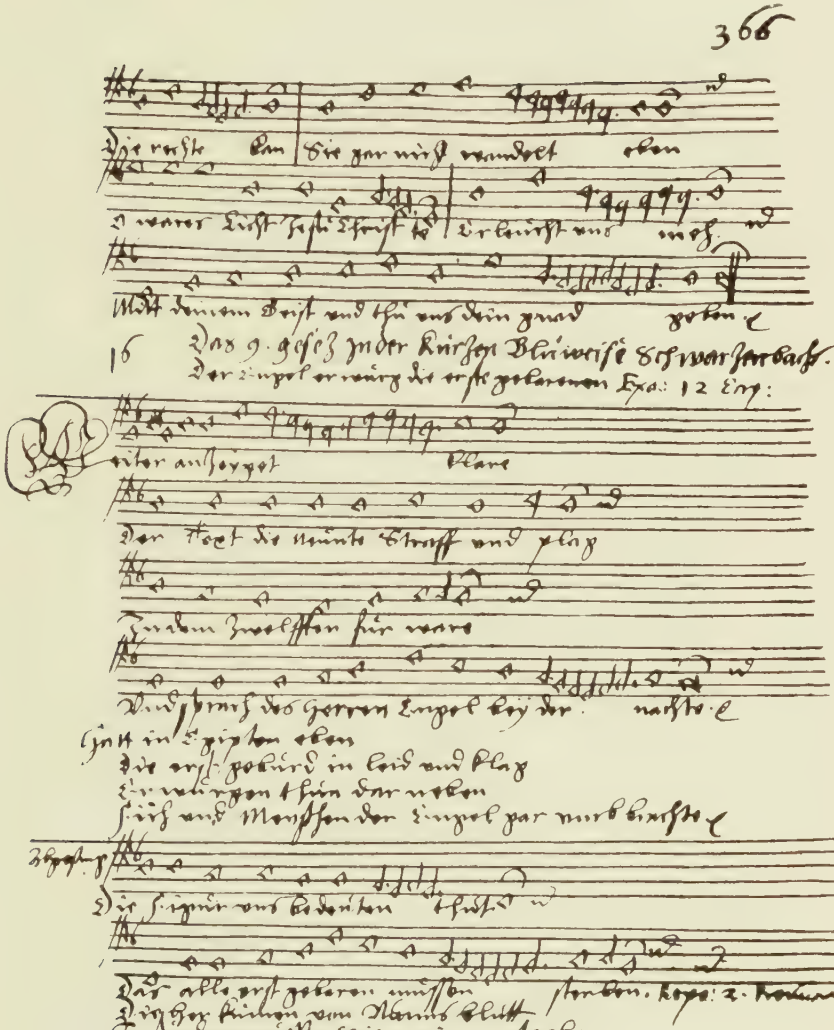
Verstocket ist ihr Sin Hertz und auch mutte

Die warheit wells nicht nemen an

Die rechte

◀ Onuphrius Schwarzenbach, Mohrenweise (Schluß), Hoher Ton (M 6)

Onuphrius Schwarzenbach, Hoher Ton (Schluß), Kurze Blühweise (M 6)



366

Die rechte kan | Sie gar nicht wandelt eben

O warer Licht Jesu Christ te | Erleucht uns meh

Mitt deinem Geist und thu uns dein gnad geben

16 Das 9. gesez in der kurzen Blüweise Schwarzenbachs.
Der Engel erwürg die erste gebarenen Exo: 12 Cap:

Reiter anzeyget klare

Der Text die neunte Straff und plag

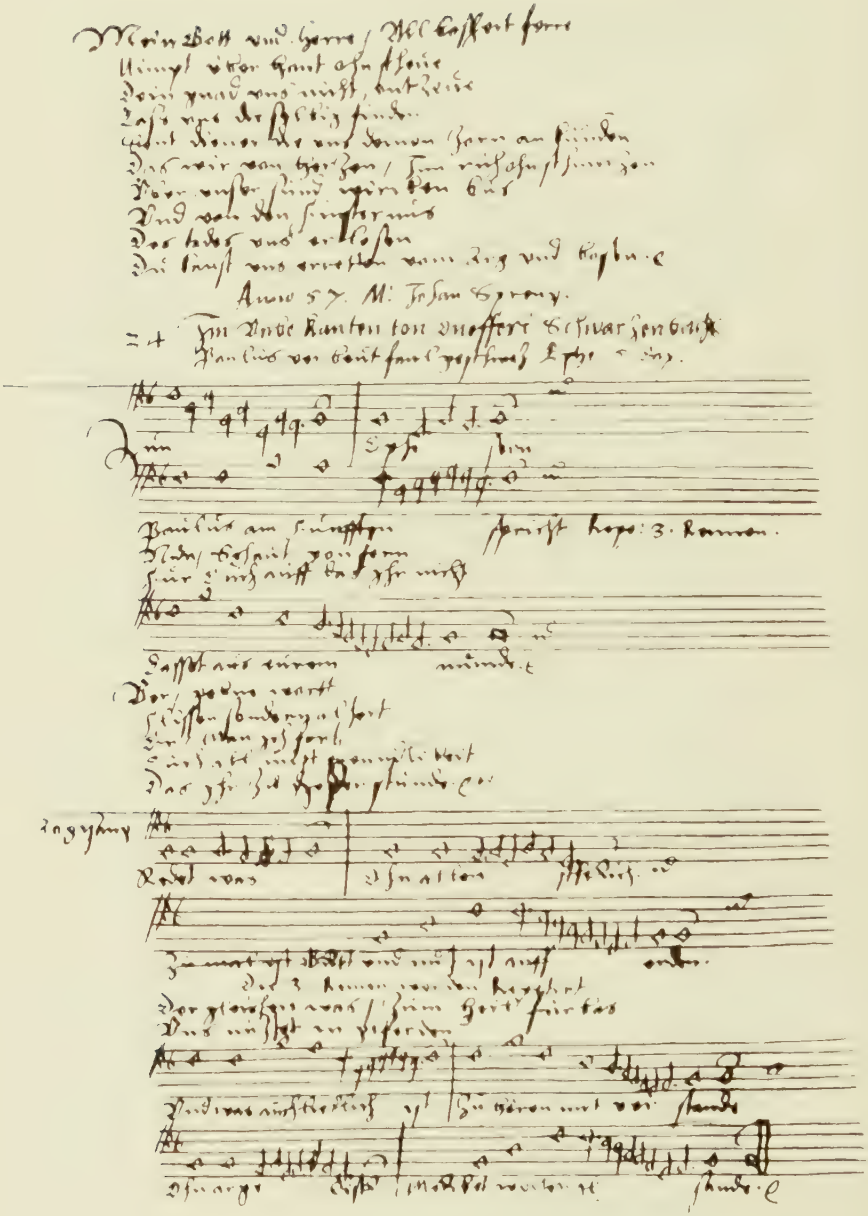
In dem zwelffen fur ware

Und sprach des Herren Engel bey der nachte

Hatt in Egipten eben
Die erst geburd in leid und klag
Erwurgen thun dar neben
Sich und Menschen der Engel gar umb brachte

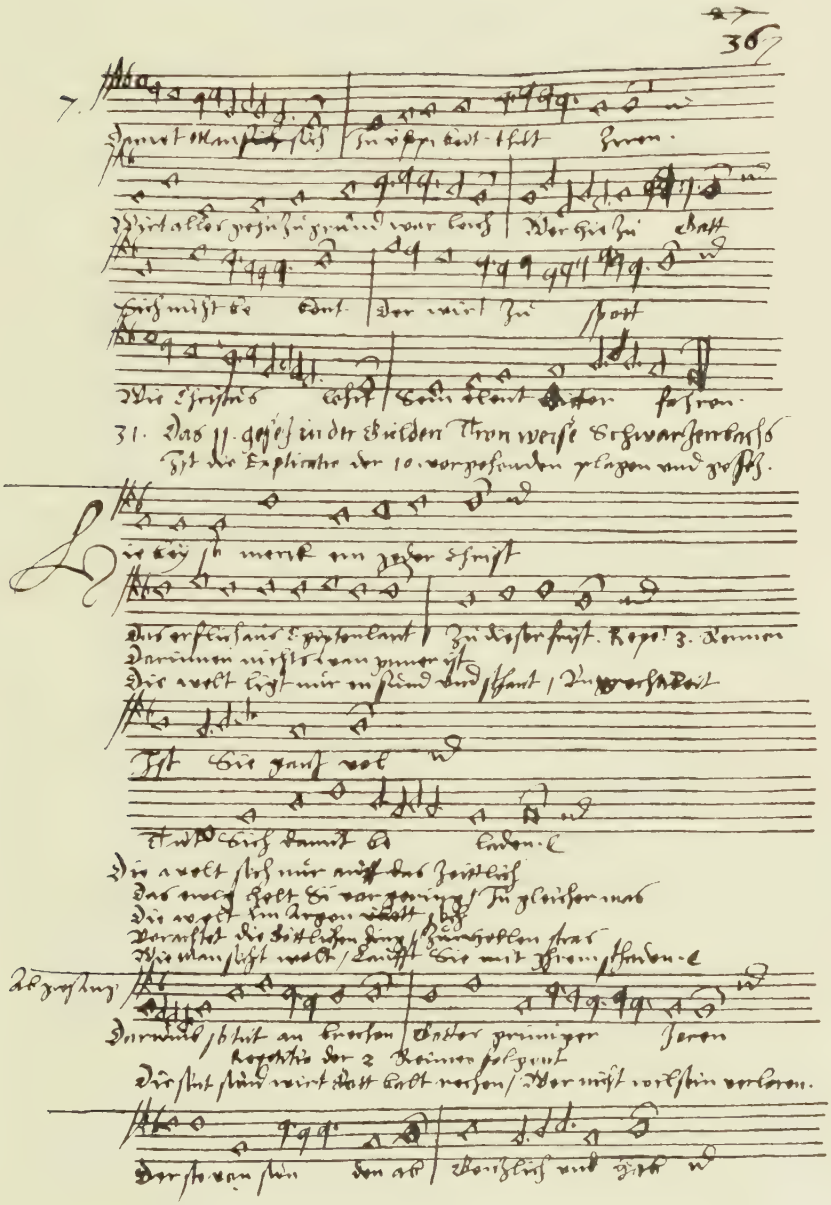
Die Figur uns bedeuten thut

Das alle erst gebaren müssen sterben. Exo: 2. Kommen
Die Her kumen von Namens blutt
In sunden müssen sie ewig vertorben
Der Stall wir gar repetirt
Sie werden den gebaren
Wieder durch Christum neu alltag
Sunst bleibt ob im der Zoren
Gottes und mögen kein genad erwerben



◀ Onuphrius Schwarzenbach,
Unbekannter Ton (M 6)

Onuphrius Schwarzenbach,
Gulden Thronweise (M 6)



36

7.

Damit man sich | In uppigkeit thut hören.

Wirt alles gehn zu grund war leich | Wer hie zu Gott

Sich nicht be kent | Der wirt zu spott

Wie Christus lehrt | Sein elent bitter fahren.

31. Das 11. gesez in der Gulden Thronweise Schwarzenbachs
Ist die Explicatio der 10. vorgehenden plagen und gesez.

Hie bey so merck ein jeder Christ

Das erflich aus Egiptenlant | Zu dieser frist. Repet. 3. Reimen
Darinnen nichts wan jmmer ist
Die welt ligt nur in sünd und schant | Unrechtkeit

Ist sie gantz vol

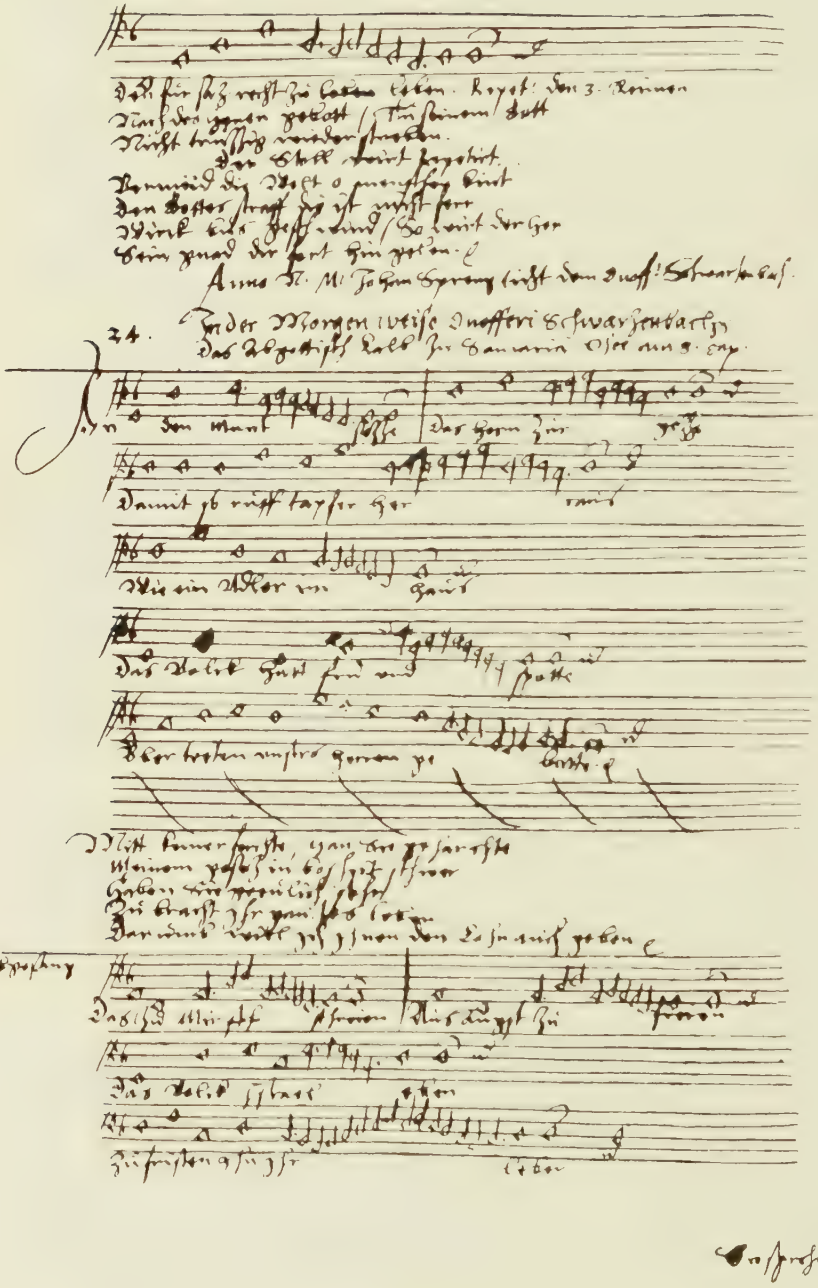
Thut sich damit be laden.

Die welt sich nur auff das zeitlich
Das ewig holt sie vor gering | In gleicher mas
Die welt im argen wirt sich
Verachtet die göttlichen ding | Zur hellen strass
Wie man sicht wolt | Laufft sie mit ihrem schaden.

Abgesang

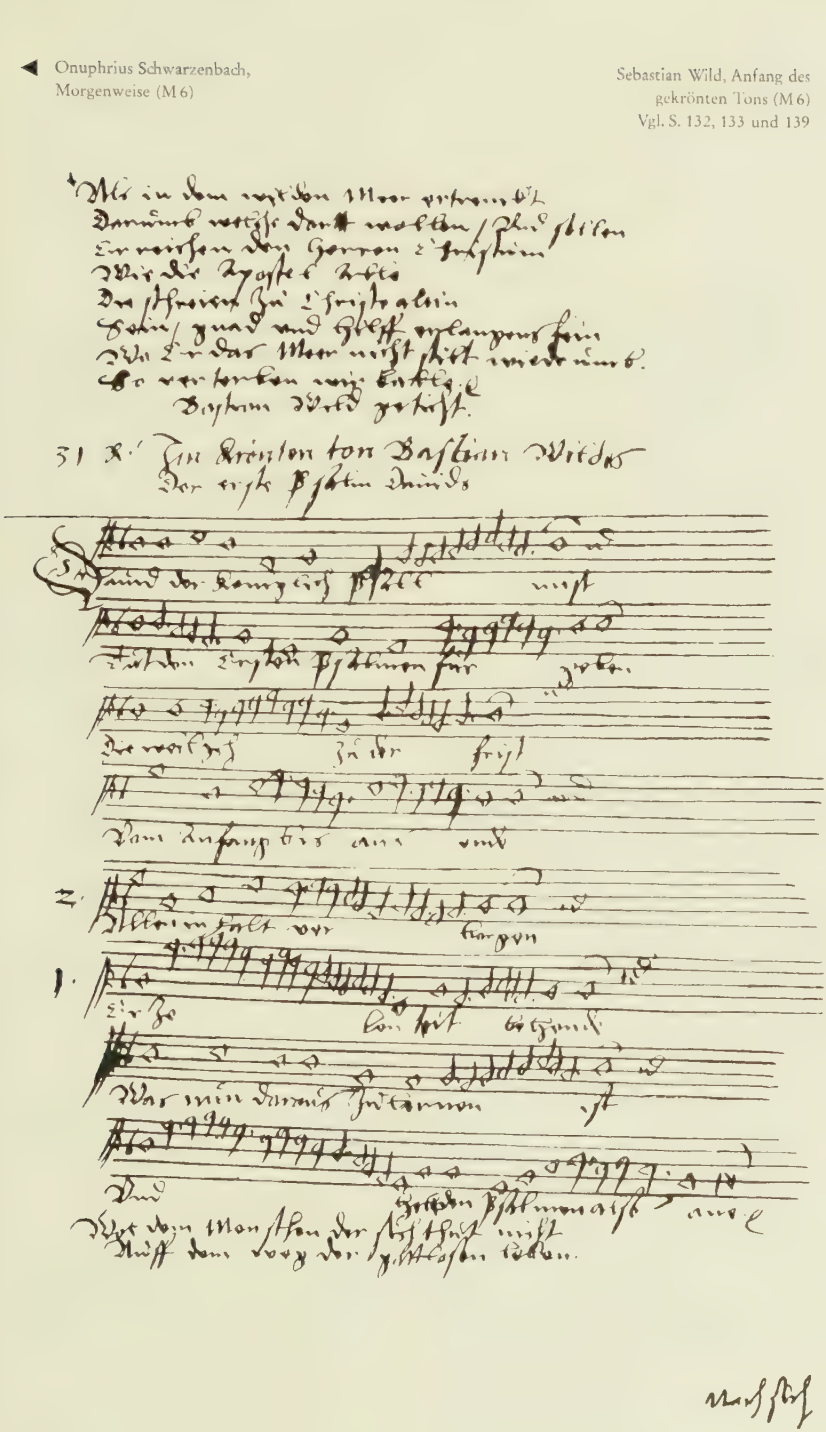
Darumb so tut an brechen | Gottes primiger Jeren
Repetitio der 2 Reimen folgent
Die sint sünd wirt Gott bald rechen | Wer nicht wil sein verloren.

Der sie von sünden ab | Gentzlich und hab

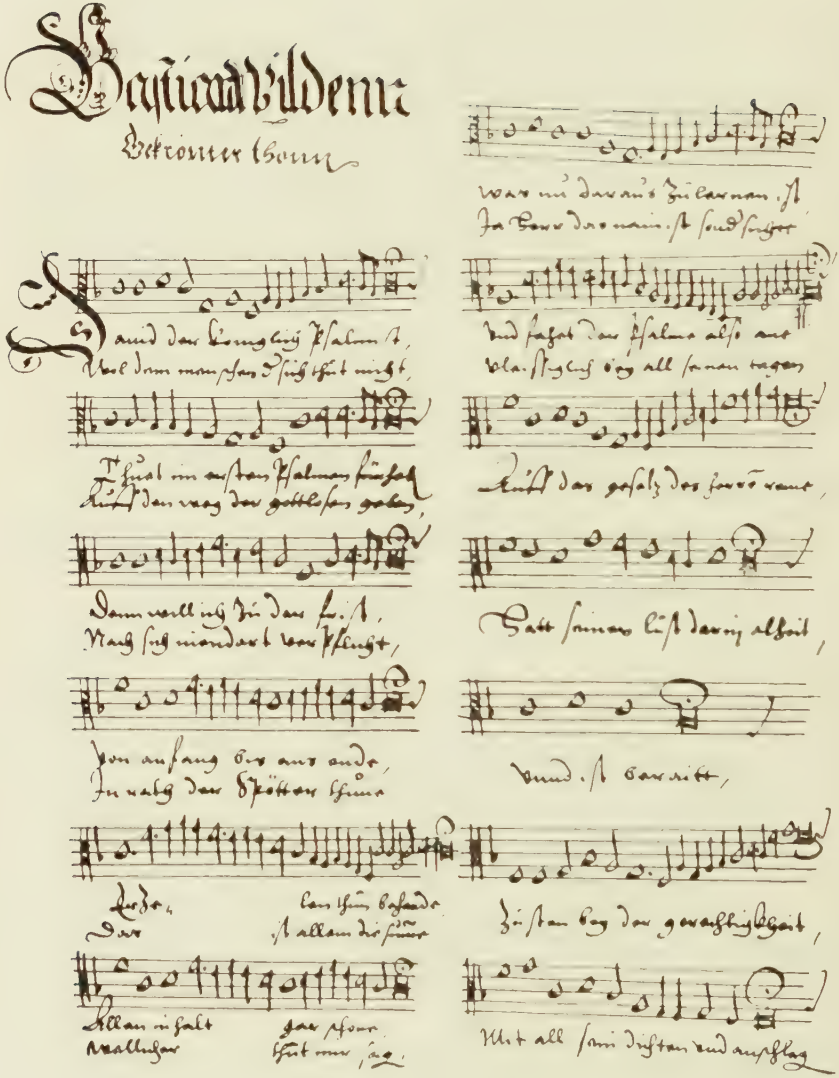


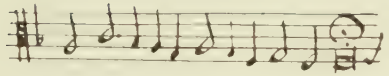
◀ Onuphrius Schwarzenbach, Morgenweise (M 6)

Sebastian Wild, Anfang des gekrönten Tons (M 6)
Vgl. S. 132, 133 und 139



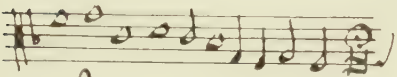
Sebastian Wild, Gekrönter Ton
(Cgm 4999) Vgl. S. 131 und 139



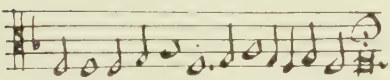


Zeuchtt,

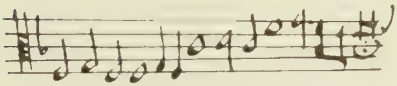
sich von den gotlosen vnfrumen,



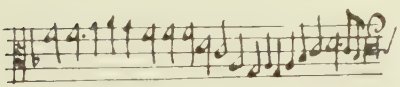
vbt sich stetigs on vnd lose,



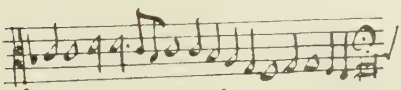
Im gesatz des herrn grosse,



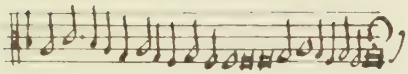
belebett blosse,



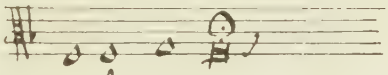
in reinem wort gottes bestane



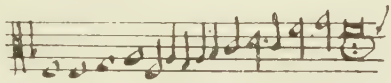
sein lehr allain vf christum wante,



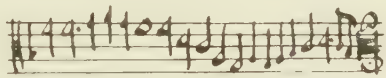
Dwirt sein wie eins baumes pflantz,



Der sein frucht gantz,



Bringet in sommers glantz,



Bey guten wassern bachen eben,

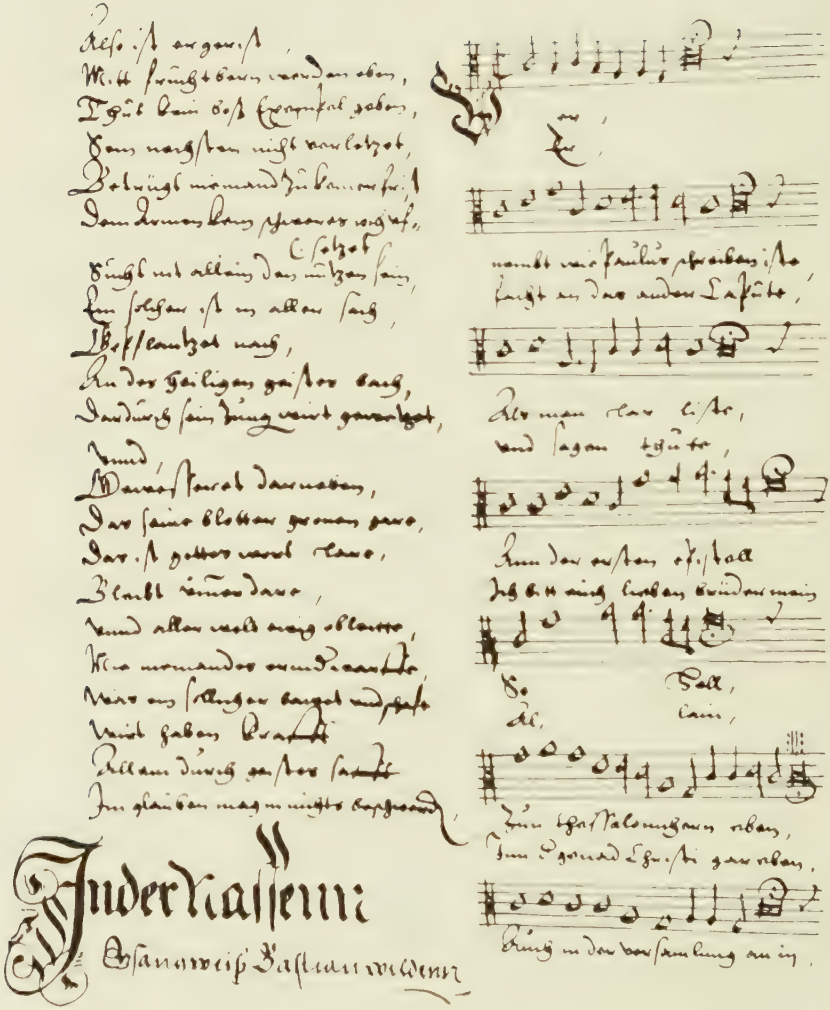
Welliches blotter nimer nicht,
verwelcken noch verderb werdt,
Hiebey ein ieder sicht,
Das der gerecht nicht darffe,
Das man im das gesatz scharffe,
Fur schreiben durff bereytte,
Dan er bringt von im selb sein frucht,
Der der gerechten gelegnen zeytte,

Wie ein baum d' gepflantzet ist,
Zum wasser bachen in die erden,

Stuttgart W. Hd. Nasse Gsangweis
Cgm 4999 Vgl. S. 140

Also ist er gerist,
Mitt frucht bern werden eben,
Thut kein bost Exempel geben,
Sein nechsten nicht verletzet,
Betrügt niemand zu keiner frist
Dem Armen kein schweres ich uf-
setzet
Sucht nit allein den nutzen sein,
Ein solcher ist in aller sach,
Gepflantzet nach,
An des heiligen geistes bach,
Dardurch sein zung wirt gewetzet,
Vnnd,
Gewesseret darneben,
Das seine blotter gronen gare,
Das ist gottes wort clare,
Bleibt vnnerdare,
Vnnd aller welt ewig obleitte,
Nie niemandes ermdwarffte,
Wer ein sollicher bawet vnd schafft
Wirt haben krafft
Allein durch geistes safft
Im glauben mag in nichts beschwerdt,

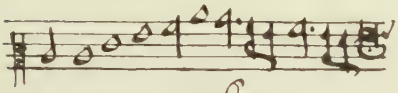
Er,
Er,
nembt wie Paulus schreiben iste,
facht an das ander Capitte,
Als man clar liste,
vnd sagen thute,
Ann der ersten epistell
Ich bitt euch lieben brüder mein,
So Hell,
Al, lain,
Zun thessalonichern eben,
Im d genad Christi gar eben,
Auch in der versamlung an in,



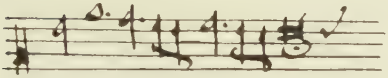
Inder Nassenn

Gsangweiß Bastian wildenn

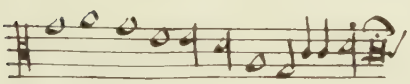
Last ewerm sinn,



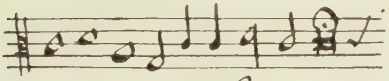
Mitt worten kainer leihe,



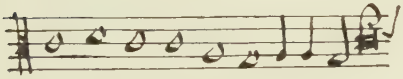
Darbeye,



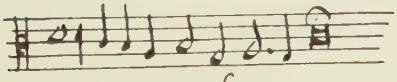
durch kainen geist bereden nichte,



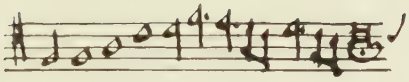
Wenn einer sprichte,



Er sey schon hie d'jüngste tag,

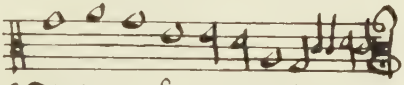


Solliche sag,



Euch nit bereden laste,

Euch maste,



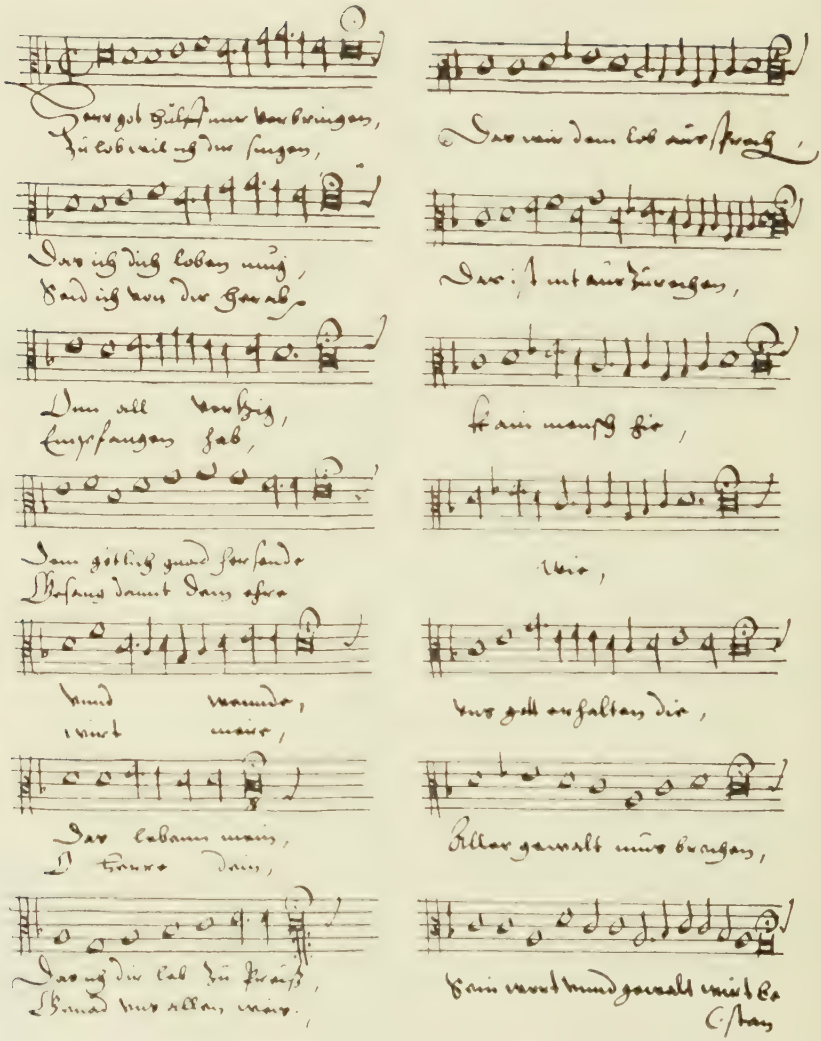
Thuet im kainen glauch geh,

Dan
Er kumpt nit er sey dan hine,
Vnnd vor verschine.
Der abfal vnnd gessenbart werd,
Auff erd,
Das kind des verderbens darneh,

Schan,
Hie gar widerwerdigiste,
Zu aller friste.
Der sich erhebet vber der,
Aller,
Das gottes ist wirt genennet eh,

Der sich hatt gesetzt frefenlich,

Raphael Duller, Neuer Ton (Cgm 4999)



Herr got hülff mir verbringen,
Zu lob wil ich dir singen,

Das ich dich loben mug,
Seid ich von dir herab,

Dem all verzig,
Empfangen hab,

Dem götlich gnad hersende
Gesang damit dein ehre

Vnnd wennde,
wirt meire,

Das lebenn mein,
O herre dein,

Das ich dir lob zu preiß,
Genad vns allen weis.

Das wir dem lob aussprech,

Das ist nit auszurechen,

Kain mensch hie,

Wie,

Vns gott erhalten die,

Aller gewalt mus brechen,

Sein wort vnnd gewalt wirt be-
stan

vnnd nit zergan,

2

Seitt gott ist also mechtig.
So zimpt vns das wir
Im mit begir.
Alle loben dermassen,
vnnd lassen,
Die argen sünd
Die vnns verdamen ist, —
Fürbas hertt all ain trachtig,
Im alten Testament,
Moisi genent,
Derselb sang gott dem herren,
Zu ehren,
Mit im die kind,
Ihrahel zu der frist, —
Da in gott halff so schone,
Von dem wittrich Pharone,
Im mere rott,
Nott,
Bracht sie gar bis in den tod,
Was ehr bej in hett thone,
Das verdarb sanck zu grund wie blei,
Angst wonet in bej.

3

Dauid sanng auch dermassen,
Ein lobgesanng
Macht er als mir noch hande,
verstande
Im Psalter sein,
Hett er den anfechtung, —
So thett er auch nitt lassen,
Ain klag Psalmen macht er,
In seiner schwer,
Ruffet zu seinem gote,
Vnn spotte,
Er setzet ain,
Gott allein sein hoffnung,

Also wir Christen weln,
Gott lobgesanng erschelen.
Inn diser zeitt,
Seitt,
Er aus gnaden geitt,
Lasst vns sein wort erzellen,
Damit er vns aus Ihrahel fur!
Wers glaubt nit Irtt,

In der hohen glas weiß / Daniel Osten

Ein Morgen segen.

mit hohem fleiß Geistlicher weiß

Es ich dir lob und preiß mein Gott

und dir gentzlich danck sa- ge

den ta- ge

wil ich dir lob ver- ge- hen

Weil du die Nacht
mich hast bewacht
durch deiner Engel macht
vor not
hat mich dein treu und gute
behüte

Mir thet kein arg geschehen

Als mich ein sanfter schlaf thet ver- winden

mei- ne glid- mas

Rep. dise 2 Reimen

Eigen sam tod mein verstand thet verschwinden
dann kein furlos

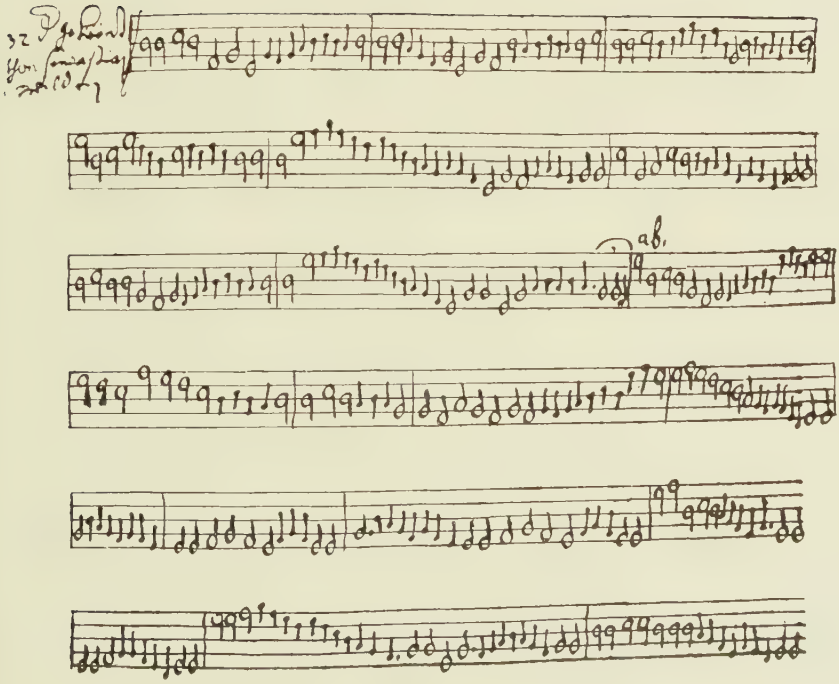
da was dein hilf sich zu mir ne- hen

2

Du treuer hort
An jedem ort
Erzeigst mir gutes fort
und mich
von dem Ettel rätst loden

◀ Daniel Ost, Hohe Glasweise,
Will³ 784 (B. v. Watt)

Sebastian Wild, Gekrönter Ton ▼
(Will³ 792), Vgl. S. 131 und 132



▲ Sebastian Wild, Fluchtweise. Friedweise, (Will[3] 792)

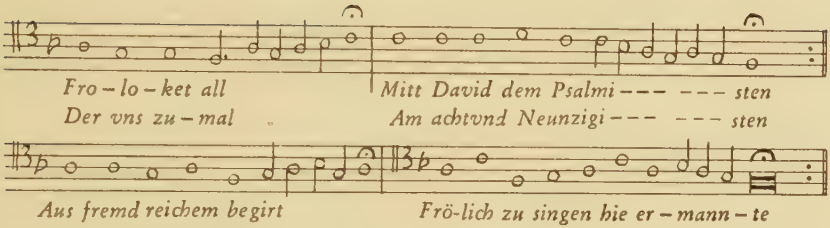
Sebastian Wild, Nasse Gsangweise, Hofweise (Will[3] 792) Vgl. S. 134 135 ▼

Sebastian Wild

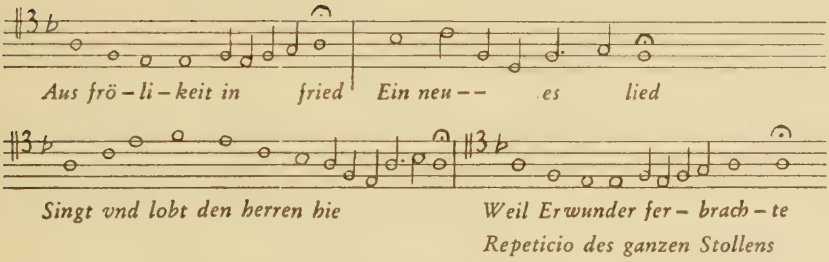
Fluchtweise

Ein weinacht Psalmen 98

Singebuch Nr. 212



Abgesang



Sein heyl hatt Er
Mitt sein heyligen Arme
Durch sein rechte vmbher
Im Land jeder Man kuntgemacht.

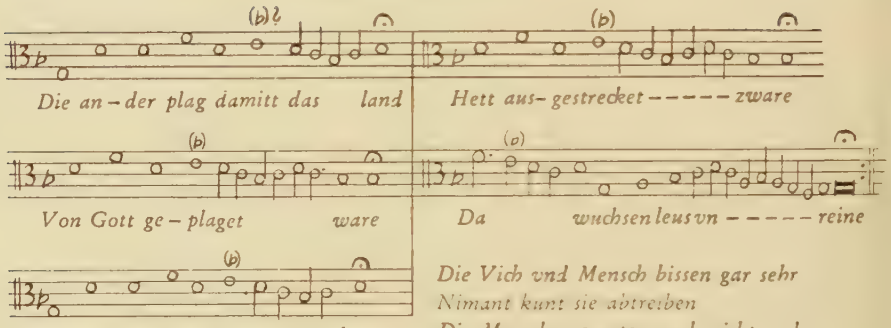
Anno 54 *Bastian wilde geticht*

Onuphrius Schwarzenbach

Cleweise

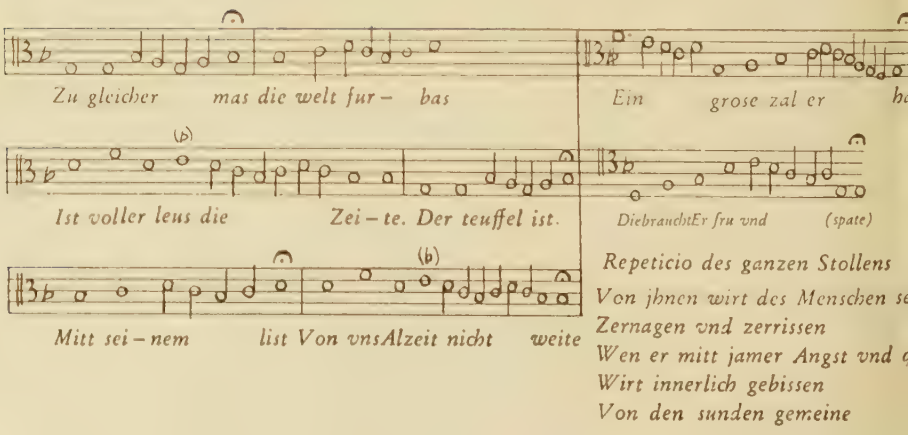
Die plage der leuse die 2. Straffe

Singebuch Nr. 195



Die Vich vnd Mensch bissen gar sehr
Nimant kunt sie abtreiben
Die Menschen wusten auch nicht mehr
Wo sie da solten bleiben
Fur grosser ,Angst vnd peine.

Abgesang



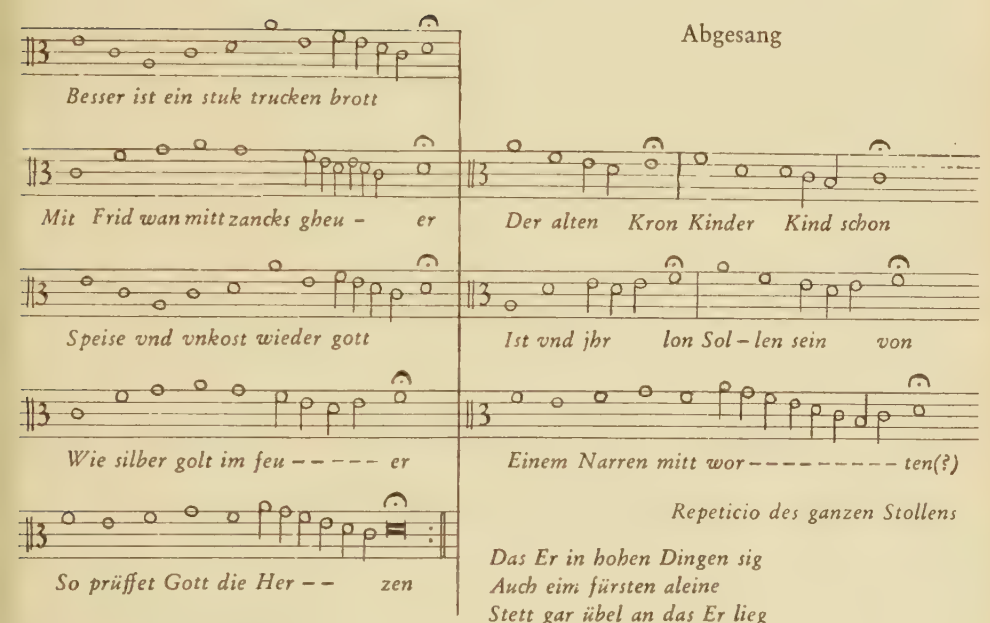
Repeticio des ganzen Stollens
Von jhnen wirt des Menschen se
Zernagen vnd zerrissen
Wen er mitt jamer Angst vnd
Wirt innerlich gebissen
Von den sunden gemeine

Merten Schrot

Schrodweise

Vnterscheid der Narren vnd Weisen. Spruch 17

Singebuch Nr. 191



Repeticio des ganzen Stollens

Das Er in hohen Dingen sig
Auch eim fürsten aleine
Stett gar übel an das Er lieg
Geschenk sint gar gemeine
Vndwerd an allen orten

Der bös auff böse meuler acht
Die falschen Zungen krönet
Vnd wer den Dürfftigen verlacht
Sein Schöpfer damit hönet
Des Straff kumpt auch mitt schmerzen

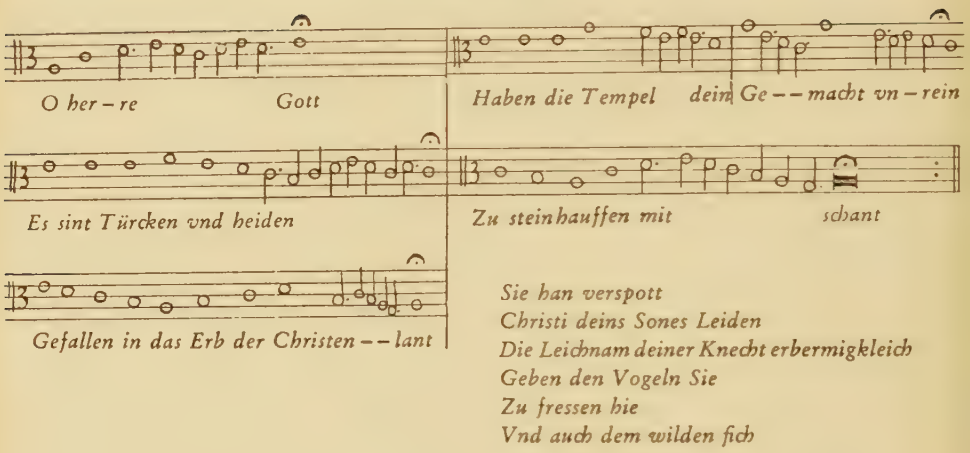
Anno 50 May 19
Johann Spreng
zu Augspurg

M. Georg Danbeck

Süße Klagweis

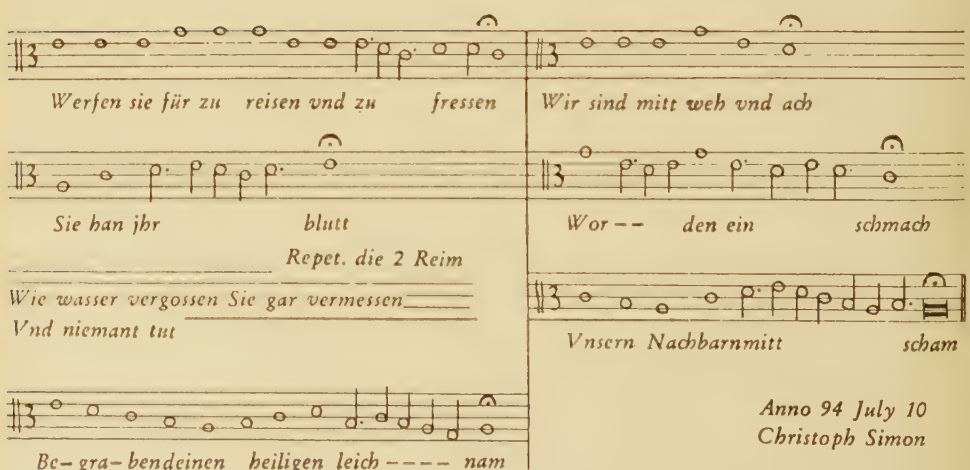
Ein gebet wider die vngleubigen. Psalmen 9

Singebuch Nr. 215



Sie han verspott
Christi deins Sones Leiden
Die Leichnam deiner Knecht erbermigkleich
Geben den Vogeln Sie
Zu fressen hie
Vnd auch dem wilden fich

Abgesang

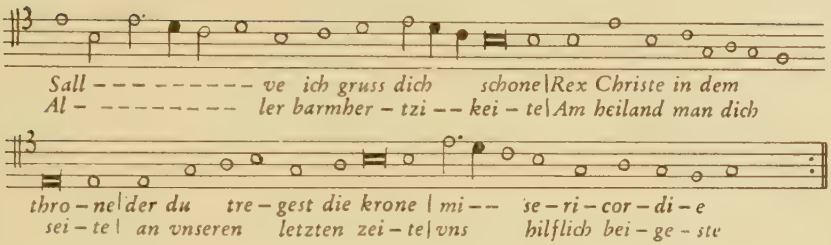


Anno 94 July 10
Christoph Simon

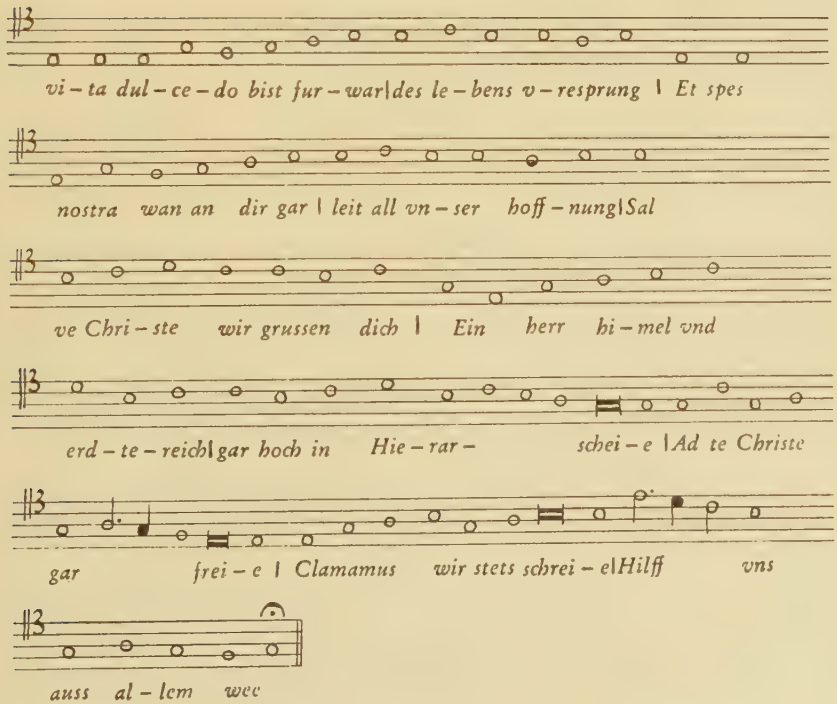
Hans Sachs

Silberweise (Zwickauer Fassung)

Singebuch zu Nr. 281

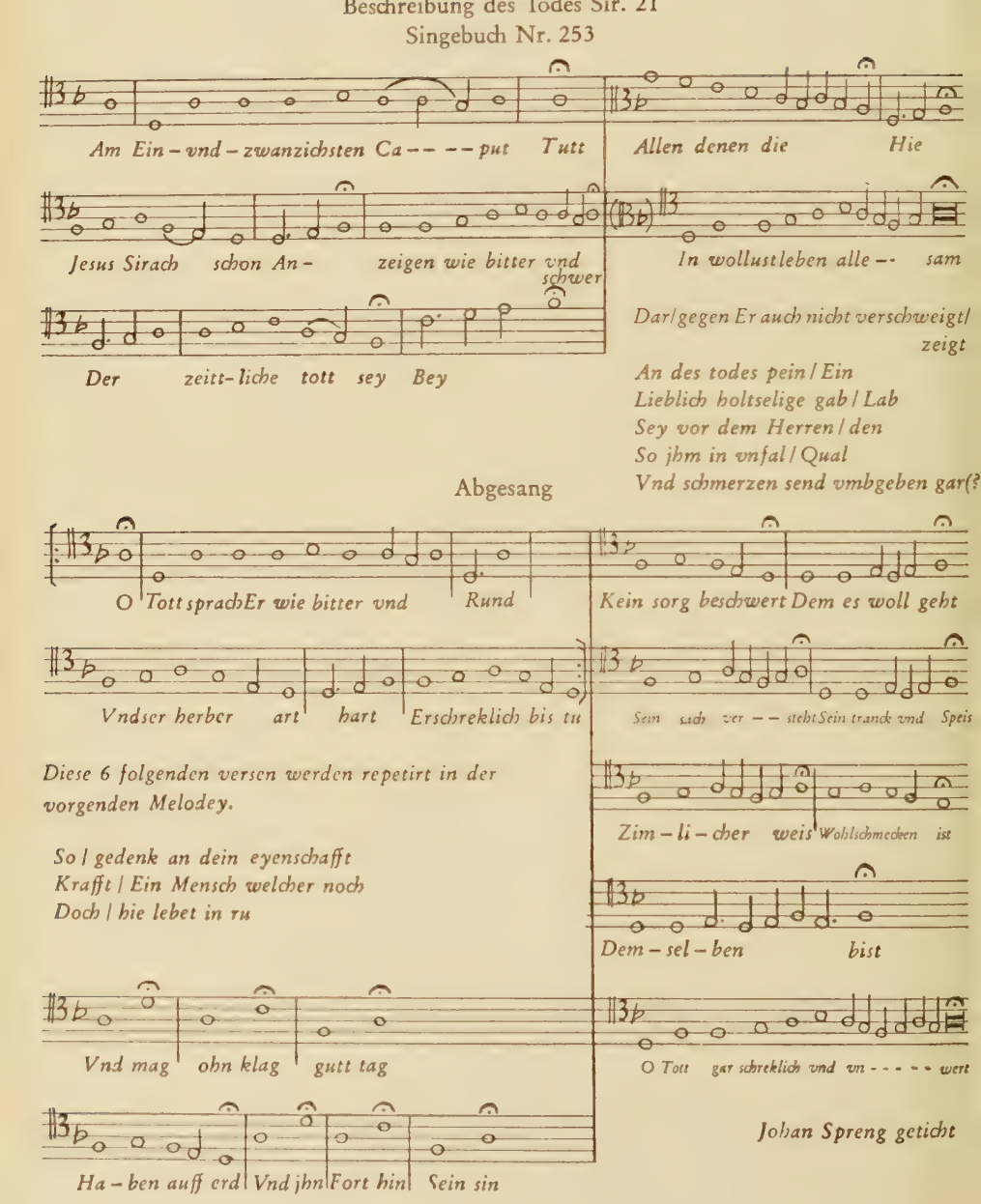


Abgesang



Hans Folzen

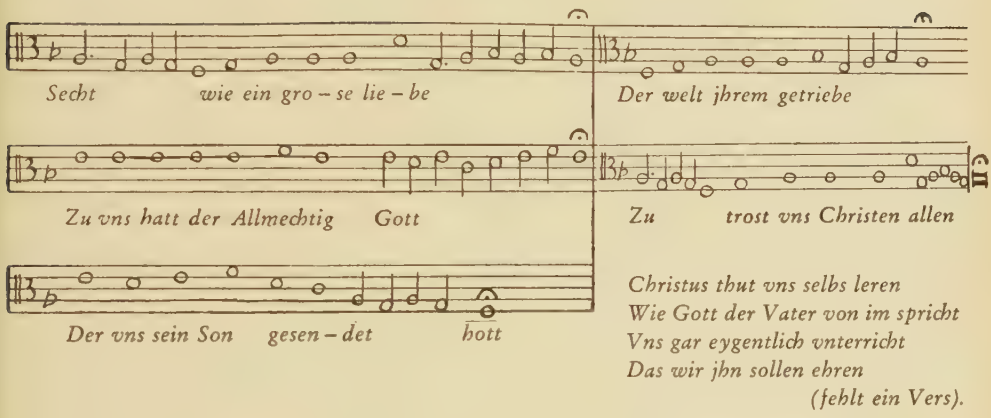
Ketenton
Beschreibung des Todes Sir. 21
Singebuch Nr. 253



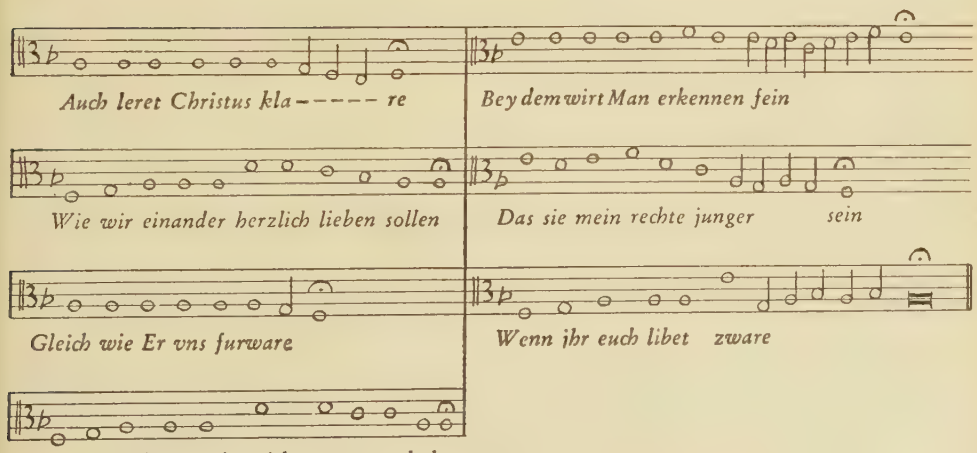
Conrad Nachtigall

Geschiden Ton
Die liebe Gotes zu den Menschen Joh. 3

Singebuch Nr. 249



Abgesang



Regenbogen, Überlanger Ton, Stollen

M 6

O Seele mein, Dem Herrscher lob

4999

Ver – ne – met wie, vleissig Dau – id

M 6

Herr, du mein Gott, Du bist herr – – – – – – – – – – – lich,

4999

der kö – nig – lich Prophet so frey

M 6

Schön vnd licht ist geschmücket (-ket)

4999

Am ain vnd Si – bentzigsten (-zigsten)

M 6

Dein Kleid, das du hast gross Du breitest den Him – mel ause,

4999

Psalmen beschreiben thut Gar ein schöner gebotte

M 6

Geleich wie ein Zenith da – – – – – rob Gewölbet ist,

4999

Das ich will hie Er – ze – – – – – len mit Gottes hilff auch

M 6

Mit Wasser wun der – – – – – – – – – – – – – – – – – – – bare

4999

das – sel – big gar vollenden

Aus Gründen der besseren Ü
sicht wurden beide Beispiel
der gleichen Tonart notiert.

LITERATURVERZEICHNIS

A. Quellen

a) direkte Quellen

Augsburg

Stadtarchiv

I. Die Meistersänger von 1552–1699, No. 1–148. Fasz. I, Fol. 1–502. Rotulus actorum.

Ia. (II) Meistersaenger.
Aufführung von theatralischen Vorstellungen durch die Meistersaenger und deutschen Schulmeister im Tanzhause, 1551–1667, Nachtrag, No. 1–48, Fol. 1–160.

II. Tom. I, Meistersänger von No. 1–156 oder Decreten und Berichte in hac Materia d. A. 1600 bis 1776, wo die Deputation der Meistersänger aufgehoben und vermeintliche forderungen der Meistersänger abgetilget und die Deputatio der Meistersänger oder zu den Schauspielen den Deputierten zum älteren Almosen oder Inhaberen des Comoedienhausses auf immerhin übertragen und vorstehende Acta extradirt worden (Fol. 1–281).

III. Meistersinger de 1721–1772, No. 1–174 (Fol. 1–524).

IV. Acta die Meistersinger betr. von Anno 1700–1719, No. 1–163 (Fol. 1–533).

Staats- und Stadtbibliothek

4⁰ Cod. Aug. 217 (Gemerkbuch von 1610–1702)
4⁰ Cod. Aug. 216 (Meistersinger-Ordnung von 1611)
2⁰ Cod. Aug. 439 (Meistersinger-Akten)
4⁰ Cod. Aug. 218 }
4⁰ Cod. Aug. 219 } Liederbücher
8⁰ Cod. Aug. 32 }

Nürnberg

Stadtbibliothek

Cod. Will³ 792, 4⁰
Cod. Will³ 793, 8⁰
Cod. Will³ 794, 8⁰
Cod. Will³ 784, fol. (Handschrift des Benedict von Watt)
Cod. Will³ 782, fol.

München

Staatsbibliothek

Cgm 4999

Dresden

Sächsische Landesbibliothek

Msc. M6

b) indirekte Quellen

Das Singebuch des Adam Puschmann,
Neuausgabe von Georg Münzer, 1906

Hätzlerin Clara, Liederbuch, herausgegeben von Haltaus,
Quedlinburg und Leipzig, 1840

B. Literarische Werke

Allgemeine deutsche Biographien

Bartsch Karl (in Allgem. dtsche. Biogr.).

Bell C. H., Georg Hager, an Meistersinger of Nürnberg, Univ. Calif. Publ. 1947.

Bell C. H., The Meistersingerschule at Memmingen and its »Kurtze Entwerffung«, Univ. Calif. Publ. 1952.

Beyschlag Daniel Eberhardt, Beyträge zur Geschichte der Meistersinger, Augsburg 1807.

Brandl Willy, Sebastian Wild, ein Augsburger Meistersinger, Weimar 1914.

Bützler Carl, Untersuchungen zu den Melodien Walthers von der Vogelweide, Jena 1940.

Collignon Ferdinand, Pietro Pompeo Sales, Dissertation Bonn 1923.

Deininger Heinz Friedrich, Die Meistersinger von Augsburg, Schwabenland, 3. Jahrgang 1936.

Eberth Karl, Die Liedweisen der Kolmarer Handschrift und ihre Einordnung und Stellung in der Entwicklungsgeschichte der deutschen Liedweise im 14. bis 16. Jahrhundert, Dissertation Göttingen 1933.

Ellenbeck Hans, Die Sage vom Ursprung des Meistergesangs, Dissertation Bonn 1911.

Goedeke Karl, Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung, Bd. I, 1884.

Goetze Edmund, Monographie über den Meistersänger Adam Puschmann von Görlitz, Neues Lausitzisches Magazin, Bd. 53, S. 59 ff.

Greiff L., Beiträge zur Geschichte der deutschen Schulen in Augsburg, 1858.

Hampe Th., Meistergesang und Reformation, Monatshefte der Comeniusgesellschaft VII, Berlin 1898.

Hartmann August, Das Oberammergauer Passionsspiel in seiner ältesten Gestalt, 1880.

Keinz Friedrich, Aus der Augsburger Meistersingerschule, ein gelehrter Meistersinger und ein Liederbuch. Sitzungsberichte der philos.-philol.- und histor. Klasse der Bayer. Akademie der Wissenschaften, Heft 2, 1893.

Keinz Friedrich, Ein Verzeichnis der Augsburger Meistersinger des 16. Jahrhunderts, 1893.

Kretzschmar Hermann, Geschichte der Oper, Leipzig 1919.

Kühn A., Rhythmus und Melodik Michael Behaims, Bonn 1907.

Kuhlmann, Die zweistimmigen französischen Motetten des Cod. Montpellier, Faculté de Médecine H. 196, Würzburg 1938.

Leher Max, Die Augsburger Meistersingerschule 1534–1772, Literarische Beilage zur Augsburger Postzeitung 1913, Nr. 11–14.

Liliencron Rochus von, Die historischen Volkslieder der Deutschen, 1865.

Luin E. L., Der Meister Antonio Giannetini und seine Beziehungen zur Augsburger Oper im 17. Jahrhundert, Neue Augsburger Zeitung vom 17. April 1931.

Mey Kurt, Der Meistergesang in Geschichte und Kunst, Leipzig 1901.

Moser Hans Joachim, Geschichte der deutschen Musik, 1920.

Nagel Bert, Der deutsche Meistergesang, Heidelberg 1952.

Nagel Willibald, Studien zur Geschichte der Meistersinger, Musikal. Magazin, Heft 27, Langensalza 1909.

Nagel Willibald, Kleine Mitteilungen zur Musikgeschichte aus Augsburger Akten, SJMG, Jhrg. 1907/8.

Oberborbeck Felix, Die Musikpflege in Memmingen, Z. f. M. W. 5, 1922/23.

Pfeiffer Rudolf, Die Meistersingerschule in Augsburg und der Homerübersetzer Joh. Spreng, Schwäb. Gesch.-quellen u. Forschungen 1919, Heft 2.

Plate Otto, Die Kunstausdrücke der Meistersinger, Straßburger Studien 3, 1888.

Radlkofer Max, Die schriftstellerische Tätigkeit der Augsburger Volksschullehrer im Jahrhundert der Reformation, 1903.

Riemann Hugo, Die Melodik der Minnesänger, Musik. Wochenblatt 1897.

Riemann Hugo, Handbuch der Musikgeschichte, Leipzig 1907.

Roethe Gustav (Allg. deutsche Biographien).

Rosenberg Herbert, Untersuchungen über die deutsche Liedweise im 15. Jahrhundert, Dissertation Frankfurt 1931.

Runge Paul, Die Sangesweisen der Colmarer Handschrift, Leipzig 1896.

Schenk Erich, Giuseppe Antonio Paganelli, sein Leben und sein Werk, nebst Beiträgen zur Musikgeschichte Bayreuths; Münchner Dissertation 1925, Salzburg 1928.

Schmid Ernst Fritz, Hans Leo Hassler und seine Brüder. Neue Nachrichten zu ihrer Lebensgeschichte. Ztschrft. des hist. Vereins für Schwaben, Bd. 54, 1941, S. 60–212.

Schmid Ernst Fritz, »Augsburg« und »Dillingen« in »Die Musik in Geschichte und Gegenwart«, Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel, Bd. I, 1949, Bd. III, 1954.

Schmid Ernst Fritz, Das Goldene Zeitalter der Musik in Augsburg, Festschrift »Augusta 955–1955«, München 1955.

Schnorr von Carolsfeld Franz, Zur Geschichte des deutschen Meistergesangs, Berlin 1872.

Schroer Karl Julius, Meistersinger in Österreich, Germanist. Studien II, Wien 1867.

Steglich Rudolf, Die elementare Dynamik des musikalischen Rhythmus, Leipzig.

Stetten Paul von d. J., Kunst-, Gewerb- und Handwerksgeschichte der Reichs-Stadt Augsburg, 1779, 2 Bände.

Taylor and Ellis, A Bibliography of Meistergesang, 1936, Indiana University Studies No. 113.

Trautmann Karl, Oberammergau und sein Passionsspiel, Bamberg 1890, Bayer. Bibl. Bd. 15.

Wackernagel Philipp, Das deutsche Kirchenlied, Bd. 1–5, Leipzig 1864–77.

Wagenseil Johann Christoph, Von der Meistersinger holdseliger Kunst, Anhang zu »De civitate Noribergensi«, Altdorf 1697.

Westermann K., Der Meistersinger Daniel Holzmann, sein Leben und seine Werke, Dissertation Straßburg 1920.

Will, Histor. dipl. Magazin, Nürnberg 1781.

Witz F. A., Versuch einer Geschichte der theatralischen Vorstellungen in Augsburg, 1876.

Wolf Johannes, Handbuch der Notationskunde, Bd. 1–2, Leipzig 1913–19.

Zahn Johannes, Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder, Bd. 1–6, Gütersloh 1888–93.

Zitzmann Rudolf, Die Melodien der Kolmarer Liederhandschrift, Würzburg 1944.

ANMERKUNGEN

1. Vgl. Hans Ellenbeck, Die Sage vom Ursprung des Meistergesangs, Dissertation Bonn, 1911.
2. Franz Schnorr von Carolsfeld, Zur Geschichte des deutschen Meistergesangs, Berlin 1872, S. 14.
3. Bert Nagel, Der deutsche Meistergesang, Heidelberg 1952, S. 14.
4. Karl Goedeke, Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung, 1884, Bd. 1, S. 312.
5. Liederbuch der Clara Hätzlerin, herausgegeben von Haltaus, Quedlinburg und Leipzig, 1840.
6. Abgedruckt bei Rochus von Liliencron, die historischen Volkslieder der Deutschen, 1865, Bd. I, S. 415. Siehe auch Pfeiffer, a.a.O., S. 1.
7. Liliencron, »Die Städte«. a.a.O., S. 417.
8. »bewähren« = »anerkennen«, Plate, Die Kunstausdrücke der Meistersinger, Straßburger Studien III, 1888, S. 182.
9. Ellenbeck, a.a.O., S. 45.
10. Goedeke, a.a.O., Bd. I, S. 307.
11. Allgemeine deutsche Biographien, Bd. 11, S. 653.
12. Taylor and Ellis, »A Bibliography Of Meistergesang«, 1936, Indiana University Studies Nr. 113, S. 41.
13. Karl Bartsch in Allg. dtsche. Biogr. III, S. 286.
14. Goedeke, a.a.O., S. 315.
15. Goedeke, a.a.O., S. 312.
16. Drei Lieder veröffentlicht bei Wackernagel, Das deutsche Kirchenlied II, 545, 546 und 587.
17. Roethe in Allg. dtsche. Biogr. XXV, S. 131.
18. Bartsch in Allg. dtsche. Biogr. IX, S. 571.
19. Ernst Fritz Schmid, Das goldene Zeitalter der Musik in Augsburg, Festschrift Augusta 955—1955, München 1955, S. 305.
20. 1811—1870.
21. Versuch einer Geschichte der theatralischen Vorstellungen in Augsburg, 1876, S. 11.
22. Siehe Anhang S. 110.
23. fol. 9—21.
24. Vgl. Th. Hampe, Meistergesang und Reformation, Monatshefte der Comeniusgesellschaft VII, Berlin 1898, S. 148 ff.
25. Abgedruckt bei Hartmann, a.a.O., S. 189.
26. Schnorr von Carolsfeld, a.a.O., S. 22.
27. Abgedruckt bei Keinz.
28. Zusammenstellung nach Keinz.
29. Siehe S. 16.
30. Siehe S. 26.
31. Ellenbeck, »Über die Zwölfzahl«, a.a.O., S. 34.
32. »Überkrönter Ton«.
33. Allg. dtsche. Biogr. V, S. 457.
34. Siehe S. 31.
35. L. Greiff, Beiträge zur Geschichte der deutschen Schulen in Augsburg, 1858, S. 153.
36. Max Radlkofer, Die schriftstellerische Tätigkeit der Augsburger Volksschullehrer im Jh. der Reformation, 1903, S. 10.
37. Radlkofer, Bayerland XI, 1900, Nr. 12 bis 15 — Brandl, siehe Einleitg.
38. Siehe Einleitung S. 7.
39. Erhalten in Cgm 5103, München, Bl. 180 und M 9, Dresden.
40. Von der Meistersinger holdseliger Kunst, Altdorf 1697, S. 534 u. 535.
41. Roethe i. Allg. dtsch. Biogr. XXXII, S. 556.
42. Siehe S. 31.
43. E. F. Schmid, Hans Leo Haßler und seine Brüder, Ztschrft. des histor. Vereins für Schwaben, Bd. 54, 1941, S. 132 f.
44. Einleitung S. 8.
45. Einleitung S. 7.
46. Siehe S. 31.
47. Siehe S. 35.
48. Dies hat Pfeiffer offenbar übersehen, wenn er a.a.O., S. 4, schreibt: »wir müssen in den Satzungen und Ordnungen, auf die (in einem Aktenstück von 1658) verwiesen wird, keine früheren als die von 1534 sehen.« Auch Beyschlag und Leher erwähnen davon nichts.
49. jetzt Cgm 4997.
50. W. Nagel, Studien, S. 209.

51. Die Wahl fand gewöhnlich einmal im Jahre statt.
52. »Gemerk« war die Bezeichnung für das Gerüst, auf dem die Merker saßen. Ebenso hießen auch die Merker zusammengenommen das »Gemerk«.
53. Die Komödienspiele hatten um die Mitte des 16. Jhs. begonnen, siehe S. 23.
54. Siehe S. 21.
55. Siehe Art. 5.
56. Schärfe.
57. »gesez« = Strophe.
58. »scherpf« = Schärfe.
59. darunter ist der nächste »Vmbgang« (Gemerkbuch) zu verstehen.
60. »gemes« ist die Art des Baues eines Bar, also Zahl der Verse etc. Bar nannte man das ganze Lied (Plate).
61. Mit den Zahlen ist die Anzahl der »Geseze«, Strophen, gemeint.
62. Der Hl. Schrift gemäß.
63. Siehe Zechordnung, S. 22.
64. In Nürnberg hatte der Kronmeister noch die vier »gekrönten Töne« zu singen: »Es ist aber vonnöthen, Das der Neue Meister noch vor der Krönung ein Meister-Stuck in völliger Versammlung ablege, und die so hochgepriesene vier gekrönten Thöne singe.« (Es folgen die Töne in Noten.) Wagenseil a.a.O., S. 554.
65. Wagenseil, a.a.O., S. 533: »Wer die Tabulatur noch nicht recht versteht, wird ein Schuler, der alles in der selben weiss, ein Schul-Freund, der etliche Thön, etwass 5 oder 6 fürsingt, ein Singer, der nach andern Thönen Lieder macht, ein Tichter, der einen Thon erfindet, ein Meister; alle aber, so in der Gesellschaft eingeschrieben seyn, werden Gesellschafter genennet.«
66. Sitzungsberichte, S. 161.
67. Sitzungsberichte. S. 156.
68. a.a.O., S. 5.
69. Vgl. oben Wagenseil: »der ainen Thon erfunden, ein Meister.«
70. hoffieren = musizieren. (Plate, a.a.O., S. 190.)
71. In Nürnberg durften Meisterlieder nicht gedruckt werden, »damit die kunst nit in ain vnwert kumb«. (Schnorr v. Carolsfeld a.a.O., S. 31.)
Der Nürnberger Schulzettel von 1540 schrieb ferner vor:
»Item es sol auch keiner kein maistergesang noch maister thon zur nacht auf der gassen singen, ausgenommen stuck Frauenlob, Prenberger, Muscatpluet, Schiller, welche gemain im druck sint, weil sunst alle par so im druck sint, auf der schuel nit mehr pegabet werden.«
Die Meisterlieder, welche Hans Sachs einzeln veröffentlichen oder seinen gedruckten Werken einverleiben wollte, mußte er zuvor in Spruchform umarbeiten.
72. Tabulatur in Gedichtform.
73. In Ulm hieß das Singbad »Bad Zech«, in Nürnberg »Festsuppe«. Eine nähere Erklärung des Ausdrucks »Singbad« war nicht zu ermitteln. W. Nagel hat verschiedene Ähnlichkeiten der Augsburger Ordnung mit zwei Ulmer Ordnungen nachgewiesen.
74. Art. 24, siehe S. 18.
75. bewertet.
76. »Hohlhipper« = eine Gebäckart. (Plate, a.a.O., S. 190.)
77. Siehe 58.
78. Siehe S. 25.
79. Paul v. Stetten d. J., Kunst-, Gewerb- und Handwerksgeschichte der Reichs-Stadt Augsburg, 1779, Bd. II, S. 313.
80. Stetten, a.a.O., S. 314.
81. Karl Trautmann, Oberammergau und sein Passionsspiel, Bamberg 1890, Bayer. Bibliothek Bd. 15, S. 48.
82. Meistersinger in Österreich, Germanistische Studien II, Wien 1875, S. 197 ff.
83. Edmund Goetze, Monographie über den Meistersänger Adam Puschmann, von Görlitz, Neues Lausitzisches Magazin, Bd. 53, S. 59 ff., S. 97.
84. Cf. Weimarer Jahrbuch 4, 1856, S. 202 bis 223.
85. Cf. S. 22.
86. a.a.O., S. 207, 214.
87. Will, Histor. dipl. Magazin, Nürnberg 1781, S. 210.
88. Pfeiffer, a.a.O., S. 27.
89. Siehe Anhang S. 111 ff.
90. Stadtarchiv I, 13, fol. 48.
91. Stadtarchiv I, 16, fol. 54.
92. a.a.O., S. 153.
93. Radlkofer, Volksschullehrer, S. 11.
94. Stadtarchiv I, 4, fol. 6/7.
95. Stadtarchiv I, 8, fol. 37.
96. Stadtarchiv Ia, 8, fol. 14/16.
10, fol. 21/24.
97. Radlkofer, a.a.O., S. 3, siehe auch E. F. Schmid, Kapitel »Augsburg« in »Die Musik in Geschichte und Gegenwart«, Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel, 1949, S. 828.
98. Radlkofer a.a.O., S. 30.
99. a.a.O., S. 152.
100. Siehe Anhang S. 112 ff.
101. Stadtarchiv Ia, 21, fol. 54/59.
102. Siehe S. 25.

103. a.a.O., S. 152.
104. a.a.O., S. 154.
105. Stadtarchiv I, 11, fol. 25/28. Über seine schriftstellerische Tätigkeit siehe Radlkofer, a.a.O., S. 21.
106. Stadtarchiv Ia, 29, fol. 77/78.
107. Stadtarchiv I, 26, fol. 6/7.
108. Vorstehern.
109. bisher neun (siehe Schulordnung).
110. fiel bisher weg.
111. bisher sechs.
112. Siehe S. 25.
113. Stadtarchiv I, 58, fol. 144/45.
114. Stadtarchiv I, 28, fol. 73/74.
115. Siehe Anhang S. 115.
116. Stadtarchiv I, 29, fol. 75/76.
117. Stadtarchiv I, 32, fol. 83 ff.
118. Stadtarchiv I, 31a, fol. 79—82.
119. Cf. S. 28.
120. Stadtarchiv I, 35, fol. 90/93.
121. Stadtarchiv I, 32, fol. 83/86.
122. Will, a.a.O., S. 211.
123. B. Nagel, a.a.O., S. 212.
124. Siehe S. 26.
125. Stadtarchiv I, 40, fol. 105/6.
126. Stadtarchiv I, 47, fol. 115/16.
127. Stadtarchiv I, 51, fol. 127/28.
128. Stadtarchiv I, 53, fol. 131.
129. Stadtarchiv I, 58, fol. 144—51.
130. Die auf einer Beilage übergebene abgeänderte Tabulatur ist nicht mehr vorhanden.
131. Siehe auch Ellenbeck, a.a.O., S. 24/25.
132. Stadtarchiv I, 1, fol. 24.
133. Beyschlag, a.a.O., S. 4.
134. 4⁰ Cod. Aug. 216.
135. Stadtarchiv Ia, 39, fol. 98—124.
136. Vgl. S. 27 f.
137. S. 78.
138. S. 25.
139. B. Nagel, a.a.O., S. 214.
140. Schnorr v. Carolsfeld, a.a.O., S. 24. Siehe auch C. H. Bell, Georg Hager, an Meistersinger of Nürnberg, Univ. Calif. Publ. 1947.
141. Goetze, a.a.O., S. 76.
142. Töne siehe S. 16.
143. Stadtarchiv Ia, 45, fol. 144/45.
144. Stadtarchiv I, 97, fol. 260—62.
145. Stadtarchiv Ia, fol. 147/48.
146. Stadtarchiv I, 62, fol. 160 ff.
147. Stadtarchiv I, 69, fol. 177/79.
148. Stadtarchiv I, 64, fol. 167/68.
149. Stadtarchiv I, 77, fol. 198—205.
150. Stadtarchiv I, 81, 82, fol. 210—17.
151. Stadtarchiv II, 22, fol. 51—54.
152. Stadtarchiv II, 13, fol. 34—37.
153. Dieses Comödienhaus hatten die Almosenherren 1661 für 31 000 Gulden von Konrad Bodenmacher gekauft. Es lag unweit der Jacobskirche und diente den fremden Comödianten, nach dem Brande des Meistersinger-Stadels auch den Meistersingern für ihre Aufführungen.
154. Beyschlag a.a.O., S. 6.
155. Stadtarchiv, Verzeichnis der Stadtpfleger und Bürgermeister.
156. Stadtarchiv IV, 108, fol. 334/37.
157. Stadtarchiv II, 5, fol. 8.
158. Stadtarchiv II, 7, fol. 10 ff.
159. Bei Plate nicht erwähnt.
160. Wahlen hatten seit 30 Jahren nicht mehr stattgefunden.
161. Stadtarchiv II, 43, fol. 79/80. »Parität« siehe nächstes Kapitel S. 45.
162. Stadtarchiv IV, 109, fol. 339 ff.
163. Siehe nächstes Kapitel S. 45.
164. Kathol. Meistersinger hatten sich 1717 abgesondert, siehe S. 48.
165. Stadtarchiv II, 9, fol. 20 ff.
166. Stadtarchiv II, 12, fol. 30 ff.
167. Stadtarchiv II, 19, fol. 45—48.
168. Stadtarchiv III, 78, fol. 259/60.
169. Stadtarchiv III, 71, fol. 236—39.
170. Stadtarchiv III, 144, fol. 451/52.
171. Dr. Faustus und Hanns Wursts Leben und Tod.
172. Stadtarchiv III, 146, fol. 454/55.
173. Stadtarchiv II, 81, fol. 147.
174. Stadtarchiv II, 88, fol. 162—65.
175. Stadtarchiv II, 88, fol. 159.
176. Stadtarchiv II, 89, fol. 166/69.
177. Stadtarchiv II, 83, fol. 152/54.
178. Frau von Kurz, »directricin einer Gesellschaft Kayserlich Königlich privilegierter deutscher Schauspieler«, hatte 1769 in Augsburg deutsche Schauspiele aufgeführt.
179. Stadtarchiv II, 150, fol. 265/66.
180. Stadtarchiv II, 151, fol. 271/72.
181. Stadtarchiv II, 151, fol. 270/73.
182. W. Nagel, a.a.O., S. 104.
183. Stadtarchiv I, 97, fol. 260—62.
184. Stadtarchiv I, 123, fol. 355/56.
185. Stadtarchiv I, 118, fol. 342/43.
186. Stadtarchiv I, 117, fol. 338 ff.
187. Stadtarchiv I, 124, fol. 364 ff.
188. Stadtarchiv I, 124, fol. 360 ff.
189. Stadtarchiv I, 120, fol. 313 ff.
190. Stadtarchiv I, 111, fol. 317 ff.
191. Stadtarchiv IV, 88, fol. 291/92.
192. »Augustae confessionis«.
193. Stadtarchiv II, 39, fol. 74.
194. Stadtarchiv II, 8, fol. 18/19. (»Defentation«.)
195. Siehe auch S. 57.

196. Stadtarchiv II, 49, fol. 83/84.
197. Stadtarchiv II, 46, fol. 85/86.
198. Stadtarchiv II, 50, fol. 23 ff.
199. Stadtarchiv III, 1, fol. 1—4.
200. Stadtarchiv II, 44, fol. 81/82.
201. Siehe 194.
202. Dieser Umbach war Konvertit.
203. Stadtarchiv III, 13, fol. 54/55.
204. Stadtarchiv II, 66, fol. 125.
205. Stadtarchiv III, 80, fol. 263/64.
206. »C« = Catholik, »A. C.« = Augustae Confessionis. Die von W. Nagel SIMG 9, S. 147 erwogene, von ihm selber aber angezweifelte Möglichkeit, daß man an »A« = Actor, »C« = Cantor denken könnte, erscheint durch obiges Schriftstück als ausgeschlossen.
207. S. 42.
208. Stadtarchiv II, 153, fol. 276.
209. S. 24.
210. Cod. Aug. 219.
211. Stadtarchiv II, 42, fol. 130/31.
212. Stadtarchiv I, 100, fol. 272/73.
213. a.a.O., S. 543.
214. Die Meistersinger wehrten sich allerdings gegen dieses Gesuch mit ironischen Worten. Man hätte »niemals mit Musicalischen Instrumenten ausgeziehrte Tragoedien, wohl aber Musicalische Instrumente in Actionen brauchen gesehen«.
215. Die Meistersinger nahmen gegenüber den Aufführungen des Annakollegs häufig eine wohlwollende Haltung ein. In diesem Falle lehnten sie jedoch ab, da »die Wohllöblichen H. Scholarchen aber denen Cantoribus dergleichen Unternehmen nicht gestatten werden ...«. Der wahre Grund für ihre Haltung dürfte aber darin zu suchen sein, daß sich Schmid von ihnen separiert hatte.
216. S. 41 f.
217. S. 41.
218. a.a.O., S. 543.
219. S. 43.
220. Bei W. Nagel erwähnt als »Acker«. (SIMG IX, S. 145 ff.) Nagel bearbeitete hier bereits verschiedene der im folgenden behandelten Fälle, worauf im einzelnen zurückzukommen sein wird.
221. Stadtarchiv II, 143.
222. Stadtarchiv I, 127, fol. 385/87.
223. Stadtarchiv I, 134, fol. 441/42. Nagel hat sich mit diesem Fall a.a.O., S. 151 sehr eingehend befaßt.
224. Stadtarchiv I, 134, fol. 440/443.
225. Stadtarchiv I, 138, fol. 456/57.
226. Stadtarchiv I, 138, fol. 455/58.
227. Geschichte der Oper, Leipzig 1919, S. 135.
228. a.a.O., S. 315.
228a E. L. Luin, Der Meister Antonio Giannetini und seine Beziehungen zur Augsburger Oper im 17. Jahrhundert, Neue Augsburger Zeitung vom 17. April 1931.
229. Stadtarchiv IV, fol. 195/96.
230. a.a.O., S. 146.
231. a.a.O., S. 89.
232. Stadtarchiv IV, 52, fol. 202/03.
233. Stadtarchiv III, 48, fol. 160 ff.
234. Stadtarchiv III, 92, fol. 294/95.
235. Stadtarchiv IV, 139, fol. 444/45.
236. Stadtarchiv III, fol. 443/46.
237. a.a.O., S. 146.
238. Stadtarchiv III, 19, fol. 75/76.
239. Stadtarchiv III, 19, fol. 73/74.
240. Stadtarchiv III, 19, fol. 72/77.
241. Ganz abgedruckt bei Nagel, a.a.O., S. 148.
241a Erich Schenk, Giuseppe Antonio Paganelli, sein Leben und seine Werke; Münchner Dissertation 1925, Salzburg 1928, S. 17, S. 170 ff. Peruzzi weilte 1724 in Prag, 1725 hatte er die Leitung der in Breslau errichteten Oper inne, 1728 tauchte er in Brüssel und Frankfurt auf, später wahrscheinlich auch in Wien.
242. Stadtarchiv III, fol. 188/91. Die Auffassung Nagels, daß Purmann »mit« einer italien. Operistengesellschaft Aufführungen veranstalten wollte, dürfte sich damit als Irrtum erweisen. Das Gesuch Purmanns vom April 1733, das Nagel meint, zielte wohl darauf ab, »neben« den Italienern zu spielen. Peruzzi dehnte seine Aufführungen bis in den April aus.
243. Stadtarchiv III, 59, fol. 200/201.
244. Stadtarchiv III, 63, fol. 214/20.
245. Stadtarchiv III, 64, fol. 222/23.
246. Stadtarchiv III, 68, fol. 229/30.
247. Stadtarchiv III, 69, fol. 231.
248. Nicht, wie Nagel a.a.O., S. 148, angibt, bereits am 23. 10. 1734.
249. Stadtarchiv III, 111, fol. 345/46.
250. Stadtarchiv III, 107, fol. 337/38.
251. Stadtarchiv III, 109, fol. 341/42.
252. Stadtarchiv III, 108, fol. 339/40.
253. Stadtarchiv III, 113, fol. 349/50.
254. Stadtarchiv III, 116, fol. 355/59.
255. Stadtarchiv II, 93, fol. 176.
256. Stadtarchiv II, 94, fol. 177.
257. S. 43.
258. Stadtarchiv III, 157, fol. 483—85.
259. a.a.O., S. 149.
260. a.a.O., S. 546.
260a Ferdinand Collignon, Pietro Pompeio Sales, Dissertation Bonn 1923, S. 8 ff. Sales war von 1755 bis 1768 in Augsburg Kapellmeister des kunstsinnigen Fürstbischofs Josef,

Landgrafen von Hessen-Darmstadt, von 1769 bis 1794 Kapellmeister am Trierer Hof zu Koblenz. Die Jahre bis zu seinem Tode im Jahre 1797 verbrachte er in Hanau, vermutlich auch zeitweise in Augsburg. 1765 wurde am Münchner Hof sein Pastorale »Le Nozze di Amore e di Norizia« aufgeführt, 1767 seine Oper »Antoniga in Tebe« in Padua und 1774 die opera seria »Achille in Sciro«, Text von Metastasio, wiederum in München.

261. Stadtarchiv II, 129, fol. 227/28.
262. Stadtarchiv II, 234, fol. 234/35.
263. Stadtarchiv II, 137, fol. 240/41. (»Pro Memoria« des Karl Heinrich Czermak.)
264. Stadtarchiv III, 118, fol. 361/62.
265. Stadtarchiv II, 141, fol. 246/47.
266. Georg Münzer, Das Singebuch des Adam Puschmann, 1906, S. 86.
267. »Bericht« 3, fol. 37, mitgeteilt bei Goetze, a.a.O., S. 59.
268. Vgl. S. 37.
269. a.a.O., S. 63.
270. Diese Stelle widerspricht B. Nagels a.a.O., S. 209, aufgestellter Behauptung, daß in Danzig keine wirkliche Singschule festgestellt werden könne. Danzig als Meistersinger-Stadt wird öfters in der Literatur erwähnt, so bei Gödeke, Grundriß Bd. 2, S. 247.
271. Siehe S. 31.
272. Goetze, a.a.O., S. 76.
273. Diese Hss. sind Bücher, die Will von einem alten Meistersinger gekauft hat.
274. W. Nagel, Studien z. Gesch. der Meistersinger, S. 140 ff.
274a. C. H. Bell, The Meistersingerschule at Memmingen and its »Kurtze Entwerffung«, Univ. Calif. Publ. 1952, S. 1.
275. B. Nagel, a.a.O., S. 198.
276. Brandl, a.a.O., S. 7.
277. Stetten, a.a.O., S. 543.
278. a.a.O., S. 210.
279. Felix Oberborbeck, die Musikpflege in Memmingen, Z. f. M. W. 5, 1922/23, S. 612. Der letzte Memminger Meistersinger, der Sackmacher Friedrich Hummel, starb erst 1922. Vgl. C. H. Bell, The Meistersingerschule at Memmingen, S. 3.
280. Münzer, a.a.O., S. 22 f.
281. a.a.O., S. 8.
282. Beisp. 10, S. 68.
283. Vgl. auch S. 79.
284. a.a.O., S. 8.
285. bei a) Textunterlegung nach Münzer, bei b) original.
286. Mezzosopranschlüssel, vgl. S. 66.
287. Paul Runge, Die Sangesweisen der Colmarer Hs., Leipzig 1896, S. VII.
288. H. Riemann, Die Melodik der Minnesänger, Musik. Wochenblatt 1897.
289. H. Riemann, Handbuch der Mus. Gesch., Leipzig 1907, Bd. 2, 1. Teil, S. 475.
290. Carl Bützler, Untersuchungen zu den Melodien Walthers von der Vogelweide, Jena 1940, S. 10.
291. Kuhlmann, Die zweistimmigen Französ. Motetten des Codex Montpellier, Faculté de Médecine H 196, Würzburg 1938, Bd. I, S. 126.
292. Rudolf Zitzmann, Die Melodien der Kolmarer Liederhs., Würzburg 1944, S. 11 f.
293. a.a.O., S. 13.
294. a.a.O., S. 14.
295. Runge, a.a.O., S. XIII.
296. Herbert Rosenberg, Untersuchungen über die deutsche Liedweise im 15. Jh., Dissertation Frankfurt 1931, S. 53.
297. Vgl. Joh. Wolf, Handbuch der Notationskunde, 1913, 1. Bd., S. 191 ff.
298. Wolf, a.a.O., S. 196.
299. Münzer, a.a.O., S. 7.
300. Wagenseil, a.a.O., S. 518.
301. Wagenseil, a.a.O., S. 520.
302. »Kurtze Entwerfung des Teutschen Meistergesangs / allen dessen Liebhaber zu guten / wolmeinend hervor geben und zum Druck verfertigt / durch eine gesampte Gesellschaft der Meistersinger in Memmingen / gedruckt zu Stuttgart / bey Johann Weyrich Rößlin 1660.« Vgl. auch Bell, Meistersingerschule at Memmingen, S. 4 ff.
303. Münzer, a.a.O., S. 88.
304. a.a.O., S. 47.
305. Zitzmann, a.a.O., S. 17.
306. A. Kühn, Rhythmik u. Melodik M. Behaims, Bonn 1907, zitiert bei B. Nagel, a.a.O., S. 76.
307. Vgl. die Auftriebakzente bei Rudolf Steglich, Die elementare Dynamik des musikalischen Rhythmus, S. 35 ff.
308. H. J. Moser, Gesch. d. dtsch. Musik I, 1920, S. 324.
309. Wegen der melodischen Unterschiede vgl. S. 74, 75.
310. Vgl. jedoch auch S. 80.
311. Vgl. die in Klammern beigefügte Textunterlegung Beisp. 14a, Zeile a, S. 73.
312. Gesangbuch von Valentin Babst 1545, Neudruck des Bärenreiterverlags 1929.
313. Vgl. S. 73.
314. Aufschlußreich ist ein Vergleich mit der korrespondierenden Zeile S. 85, Beisp. 35a, welche ungerade rhythmisiert ist. Man be-

achte hier die Folge Minima-Semibrevis vor der Schlußbrevis gegenüber den beiden Semibreven in Beisp. 22 b.
315. 4⁰ Cod. Aug. 216.
316. Siehe S. 66.
317. Vgl. Rudolf Steglich, a.a.O., S. 35 ff.
318. Eberth, a.a.O., S. 78.
319. Zitzmann, a.a.O., S. 67.
319a. Vgl. Bell, Meistersingerschule at Memmingen, S. 7: The music was master, the text was the handmaiden.
320. Zitzmann, a.a.O., S. 60.
321. B. Nagel, a.a.O., S. 78.
322. Siehe Anhang S. 145.
323. Münzer, a.a.O., S. 23. — Zwei der schönsten Nürnberger Töne, den Kettenton von Hans Folz und den Geschiden Ton von Konrad Nachtigall, siehe Anhang S. 146, 147.
324. Münsterer Fragmente, Jenaer und Kolmarer Liederhandschriften, Wiener Meisterhs. 2701, Berliner Neidharths. Ms. Germ. fol. 779, die Lieder und Melodien der Geißler des Jahres 1349, Mondsee-Wiener Liederhs. und die Lieder des Oswald von Wolkenstein.
325. a.a.O., S. 35 f.
326. Vgl. auch Beisp. 30, S. 82.
327. Vgl. S. 108.
328. a.a.O., S. 75.
329. a.a.O., S. 107 f.
330. a.a.O., S. 325.
331. Vgl. auch S. 128.
332. Textunterlegung original.
333. a.a.O., S. 68.
334. a.a.O., S. 136 ff.
335. a.a.O., S. 39.
336. a.a.O., S. 40.
337. a.a.O., S. 37.
338. a.a.O., S. 89.
339. Eberth entnahm die Beispiele dem themat. Katalog zu Gevaert, La Mélopée antique dans le chant de l'église latine, 1895.
340. Münzer, a.a.O., S. 23. Der Ton ist hier nicht abgedruckt, sondern nur kommentiert.
341. Rosenberg, a.a.O., S. 37.
342. Münzer entnahm die Behaimschen Töne wegen der schlechten Puschmannschen Notierung dem Münchner Behaimkod. Cgm. 291.
343. a.a.O., S. 69.
344. Mitgeteilt von Bützler, bei Münzer ist der Ton nicht abgedruckt.
345. Bützler, a.a.O., S. 69.
346. Anhang S. 148.
347. Münzer, a.a.O., S. 14, 15, 16.
348. Zitzmann, a.a.O., S. 138, 145, 146, 147, 151, 153, 154, 157, 158, 160, 162, 164, 173.
349. Anhang S. 144.
350. Anhang S. 126.
351. Anhang S. 142.
352. Anhang S. 136 f.
353. a.a.O., S. 40 ff.
354. Gennrich, Grundriß einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes, Halle 1932.
355. Bei Zitzmann nur in Kommentar erwähnt.
356. a.a.O., S. 40.
357. Zitzmann, a.a.O., S. 147.
358. a.a.O., S. 42.
359. Zitzmann, a.a.O., S. 45.
360. Zitzmann, a.a.O., S. 171.
361. Anhang S. 140.
362. Ohne Text überliefert (Will³ 792).
363. Zitzmann, a.a.O., S. 169.
364. Anhang S. 140, 141.
365. Zitzmann, a.a.O., S. 153, 165.
366. Zitzmann, a.a.O., S. 176.
367. Vgl. S. 100, Beisp. a.
368. Anhang S. 143.
369. a.a.O., S. 108.
370. Anhang S. 127.
371. Anhang S. 145.
372. Anhang S. 129.
373. Anhang S. 126.
374. Anhang S. 138.
375. Zitzmann, a.a.O., S. 138, 152, 161, 177.
376. Anhang S. 134 f.
377. Anhang S. 136 f.
378. Anhang S. 128.
379. Anhang S. 146.
380. Vgl. Münzer, a.a.O., S. 10.
381. Rosenberg, a.a.O., S. 57.
382. Anhang S. 142.
383. Befehl.
384. Abgedruckt in Lünigs Reichsarchiv von 1723 unter den Polizeiverordnungen im 31. Artikel.
385. Zusammengestellt aus den MS-Akten und dem 4⁰ Cod. Aug. 217 (Gemerkbuch).
386. Crongewinner.

PERSONENREGISTER

(MS = Meistersinger, Com. = Comoedianten, Pr. = Prinzipal, Komp. = Komponist, Schulm. = Schulmeister)

Abel David (Schulm.) 30
Acer Joseph (Komp.) 54
Agnes (Prinzessin) 54
Albis Franz de (Opernpr.) 60
Albrecht V. (München) 23

Babst Valentin (s. Gesangbuch) 75 Anm. 312
Bartsch Karl 10 Anm. 13; 11 Anm. 18; 14
Barttenkircher Hans (Schulm.) 114
Behaim Michael (s. Meistertöne) 72, 91
Bell C. H. 35 Anm. 140; 62 Anm. 274a; 81 Anm. 319a
Berger Anton (Opernpr.) 60
Bernoulli Eduard 70
Beyschlag Daniel Eberhardt 7; 17 Anm. 48; 20; 33 Anm. 133; 38 Anm. 154
Bodenmacher Conrad 38 Anm. 153
Brandl Willy 8; 15 Anm. 37; 63 Anm. 276
Braun Jerg (Buchbinder) 16, 26
Braun Jerg (Weber) 16
Breining Jörg (MS Augsburg) 10
Brunnenmayer Christoph (Schulm.) 26, 112f.
Bürtzel Hans (Schulm.) 26
Bützler Karl 69, 91, 94ff.

Canzler 9, 62
Collignon Ferdinand 60
Conrad von Würzburg 9

Danbeck Georg (Procorator, MS Augsburg, s. Meistertöne) 15f, 31ff, 61, 66
Deininger Heinz Friedrich 8
Denner Andreas (Com.Pr.) 56
Dillbaum Leonhard (Weber, MS Augsburg) 14
Duller Katharina 14
Duller Raphael (Messerschmied, MS Augsburg, s. Meistertöne) 14, 105
Dürr Martin (MS Augsburg, s. Meistertöne) 16
Eberth Karl 81, 86, 88f, 102
Eiselin Sises (Bürgermeister) 29
Eitner Robert (s. Quellenlexikon) 56, 60
Elenson Andreas (Com.Pr.) 54
Ellenbeck Hans 9 Anm. 1; 10 Anm. 9; 14 Anm. 31; 33 Anm. 131

Faulhaber (s. Hss. Ulm) 70
Fischer Georg (Schulm.) 113
Folz Hans (MS Nürnberg, s. Meistertöne) 9, 105
Frank Michael (Buchdrucker, MS Augsburg, s. Meistertöne) 14
Frauenlob (s. Meistertöne) 9; 21 Anm. 71; 23; 62
Fünes (MS Augsburg) 48
Fugger 23, 48
Fugger Anton 31

Geier Hans (Schneider, MS Augsburg) 14
Genicher Johannes (Säckler, MS Augsburg, Töne S. 16) 12ff, 35, 52
Gennrich Friedrich 100
Gevaert Fr. 89ff
Gianetini Antonio (Opernkomp.) 55
Glöckler Hans (MS Nürnberg) 35
Goedeke Karl 9 Anm. 4; 10 Anm. 10; 11 Anm. 14f
Goetze Edmund 24 Anm. 83; 35 Anm. 141; 61 Anm. 267; 62 Anm. 272
Graff Jörg (Dichter) 11
Greiff Ludwig 14, 16, 26f
Gryphius Andreas 61
Gsell Lucas (MS Augsburg, s. Meistertöne) 16
Gugel Thomas (Cath. Phil. Magister) 47
Gugger Abraham (Buchdrucker, MS Augsburg) 48, 50, 57, 112
Gutknecht (Nürnberg) 10

Hänitzel (Kirchenpfleger) 29
Hätzlerin Clara (s. Liederbuch) 10
Hager Georg (MS Nürnberg) 35
Hager Philipp (MS Nürnberg) 35
Haller Jacob (Schulm.) 113
Hampe Theodor 13 Anm. 24
Harsdörfer Philipp 54, 72
Hartmann August 7; 13 Anm. 25
Hartmann Georg (MS Augsburg) 31
Haßler Hans Leo 8, 16
Hechtin Anna Regina (Schulmeisterin) 113
Heinrich von Ofterdingen 9
Heinzelmann Johann (Schulm.) 114
Herberger Theodor (Archivar) 11f
Herman (Hörmann) Heinrich (Schulm., Notar) 26, 31, 113f
Hilferding (Marionettenopern) 56
Hiller Johann Adam 60
Hodem (MS Augsburg) 48
Höchstet (s. Stadel) 30
Hoeffer Hieronimus (Com.Pr.) 47, 52
Hofer Benedict (MS Augsburg, Töne S. 16) 16, 35
Holzapfel (kath. Deput.) 48f, 51
Holzmann Daniel (Maler, MS Augsburg) 8, 16, 23

Idler Salomon (Schuster) 37
Imhof (Bürgermeister) 38
Jäger (MS Augsburg) 48ff, 112
Joseph I. (Bischof) 60 Anm. 260a; 63

Karl V. 29, 115
Kauffmann Martin (Schulm.) 113ff
Keifel (MS Augsburg) 51
Keinz Friedrich 7; 13 Anm. 27f; 20; 26
Keiser Reinhart 55
Kieny Daniel (MS Augsburg) 42
Kirchdorffer Jörg (Schulm.) 113
Koch Hans (Schulm.) 113
Kolroß Johann (Dichter) 25
Kräuter David (Kantor bei St. Anna) 63
Kretzschmar Hermann 55
Krieger Adolf (MS Augsburg) 37
Kröll Simprecht (s. Hss.) 11
Kühn A. 72
Kuhlmann 69
Kuhlmann Jacob (Com.Pr.) 54
Kurz Frau von (Com.Pr.) 44
Kurz Matthias (Phil. et Theol. mor. Cand.) 46
Kusser Sigismund 55f
Kuzenberger R. (MS Augsburg) 46

Leher Max 7; 17 Anm. 48
Leo VIII. (Papst) 9, 29
Lepper (Schauspieler) 43
Lesch Albert (Töne S. 11) 11
Liliencron Rochus von 10 Anm. 6, 7
Lindholz Daniel (Com.Pr.) 47f
Ludwig (MS Augsburg) 48
Luin F. L. 56 Anm. 228a
Luther Martin 75, 107

Madonis Antonio (Konzertmeister) 58
Maier Jerg (Schulm.) 26, 113
Mang Andreas (MS Augsburg) 51
Marner 9
Mayr Johann Georg (Organist) 57
Mayr Stephan (Com.Pr.) 56
Meischel (MS Augsburg) 112
Merz Wilhelm (Dichter) 47, 53f
Miller Johannes (Schulm.) 26
Moser Hans Joachim 73f, 87
Mügling (s. Meistertöne) 9
Müller Michael (MS Augsburg) 10
Münch von Salzburg 62, 84, 107
Münzer Georg (s. Hss: Singebuch des Adam Puschmann) 61 Anm. 266; 65 Anm. 280; 66ff; 71 Anm. 299; 72 Anm. 303; 82 Anm. 323; 90; 96; 107 Anm. 380
Muscatpluet 21 Anm. 71
Nachtigall Conrad (MS Nürnberg, s. Meistertöne) 82 Anm. 323; 85
Nagel Bert 9 Anm. 3; 24; 30 Anm. 123; 35 Anm. 139; 61 Anm. 270; 62 Anm. 275; 72; 81 Anm. 321; 86
Nagel Willibald 8; 17 Anm. 50; 21 Anm. 73; 45 Anm. 182; 51 Anm. 206; 54 Anm. 220; 55 Anm. 223; 56f; 58 Anm. 241f; 59 Anm. 248; 60f; 62 Anm. 274
Nestler von Speier 9
Neuberin (Com.Pr.) 44
Nibling (Prior des Klosters Ebrach) 11
Niggel Abraham (Schulm.) 26, 115
Nigges Esaias (MS Augsburg) 39, 49, 52

Oberborbeck Felix 64 Anm. 279
Oertel Hermann (MS Nürnberg, s. Meistertöne) 90
Opitz Martin 63
Ost Daniel (Glaser, MS Augsburg, s. Meistertöne) 16, 31
Otendorfer Caspar (Weber, MS Augsburg, s. Meistertöne) 15
Otto I. 9, 29, 33

Paganelli Giuseppe Antonio (Komp.) 58
Pantzer Hans 11
Peitinger Christoph (Oberschulherr) 29
Peruzzi Antonio (Opernpr.) 58f
Pfabinschwantz 11
Pfeiffer Rudolf 7; 17; 25 Anm. 88
Plate Otto 10 Anm. 8; 21 Anm. 70; 22 Anm. 76; 40 Anm. 159

Popp 9
Prenberger 21 Anm. 71
Prosam Hans (Eichstädt) 52
Purmann Heinrich Cassimir (Com.Pr.) 42ff, 51, 54, 58, 112
Purmanns Witwe 42, 60
Puschmann Adam (MS Görlitz, s. Gründlicher Bericht, Hss.: Singebuch des A. P., Meistertöne) 14, 24, 31, 35, 61, 65ff, 69, 71, 78, 86, 93f, 96

Radlkofer Max 15 Anm. 36f; 26 Anm. 93; 97ff
Ranninger Narciß (Schreiber und Rechenmeister) 113
Ratgeb Hans (Säckler, MS Augsburg, s. Meistertöne) 16, 84
Regenbogen (s. Meistertöne) 9, 82
Rehlinger Christoph (Oberschulherr) 29
Rehlinger Christoph Leonhart (kath. Deput.) 45f
Reimar von Zweter 9
Reischlin Samuel (Schulm.) 27, 114
Ridinger Jonas (MS Augsburg, Ton s. 16) 16, 31ff
Riemann Hugo 69
Rößlin Ulrich (MS Augsburg) 31
Roethe Gustav 11 Anm. 17; 15
Rogel Hans (Schulm.) 26, 113
Rosenberg Herbert 70; 83; 88ff; 107 Anm. 381
Rosenfeld Hellmuth 14
Rossi H. (Opernpr.) 60
Runge Paul 69f, 95

Sachs Hans (s. Meistertöne) 15; 21 Anm. 71; 25; 31; 63; 72; 82; 106; 111f
Sales Philipp des (Opernpr.) 59f
Sales Pietro Pompeo (Opernpr.) 60
Salminger Sigmund (s. Cantiones, Concentus) 26
Salomo 44
Santo Lapis (Opernpr.) 59
Sartor Johann Friedrich (Com.Pr.) 43, 62
Schädlin Abraham (Schulm.) 16, 26f, 19, 31ff, 113ff
Schallheimer Joseph (Schulm.) 113
Schenk Erich 58 Anm. 241a
Schikaneder Emanuel 61
Schiller 10; 21 Anm. 71
Schlecht Stephan (Schulm.) 113
Schmid Abraham (MS Augsburg) 53
Schmid Ernst Fritz 8; 11; 26 Anm. 97
Schnorr von Carolsfeld Franz 9 Anm. 2; 13 Anm. 26; 21 Anm. 71; 35 Anm. 140
Schönhut Michael (MS Augsburg) 39
Schopf Andreas (Hoftheater Innsbruck) 44
Schreyer Hans (Schulm.) 113f
Schröer Karl Julius 24
Schrott Martin (Goldschmied, MS Augsburg, s. Meistertöne) 15, 102
Schütz Lucas (MS Augsburg) 39, 49
Schulz Johannes (Com.Pr.) 56
Schuster Lenhart (Schulm.) 26
Schwarzenbach Onoferus (Barchentweber, MS Augsburg, s. Meistertöne) 14, 31, 67ff, 82, 84f, 106
Schwarzenbach Samuel (MS Nürnberg) 14
Schweiger (Com.Pr.) 47
Schweigger Johann (Schulm.) 113
Seeau Graf von 60
Seerieder Philipp Jacob (Opernpr.) 56
Sommerer Jacob (MS Augsburg) 50
Spangenberg M., Cyriacus (MS Straßburg) 33
Spreng Johannes (Notar, MS Augsburg) 11, 13—16, 20, 31, 143
Staiger 70, 73
Starckh Josef (Com.Pr.) 43
Stedelerin Elisabeth (Frau Wilds) 15
Steglich Rudolf 73 Anm. 307, 80 Anm. 317
Stehelin (Steichelin) Daniel (MS Augsburg, Ton S. 16) 16, 35
Stenglin Doctor (s. Stadel) 30
Stetten (Stadtpfleger) 49
Stetten Paul von 23 Anm. 79f; 52; 54f; 60; 63 Anm. 277
Stoll, der junge (s. Meistertöne) 9
Suppius Johann (MS Memmingen) 62

Taglang Jacob (»Biersche«, MS Augsburg, s. Meistertöne) 16
Taylor and Ellis 10 Anm. 12
Trautmann Karl 23 Anm. 81; 56

Ulrich (Bischof) 10
Umbacher (MS Augsburg) 46, 51

Vogel Hans (MS Augsburg) 16
Vogel Hans (MS Nürnberg) 79
Vogt Johann (Schulm.) 113

Wackernagel Philipp 11 Anm. 16; 26
Wagenseil Johann Christoph 15; 19 Anm. 64; 20 Anm. 65, 69; 72 Anm. 300f
Wagner (Stadtmusicus) 42, 112
Wagner Francisca 42
Wahr Karl (Com.Pr.) 45
Walter von der Vogelweide (s. Meistertöne) 9
Wegelin Hanns Georg (Com.Pr.) 47, 52, 112
Wehren Franz (MS Augsburg) 50
Weidtner Hans (Weber, MS Augsburg) 16, 112
Welser Daniel (prot. Deput.) 45f, 49
Welser David (s. Stadel) 31
Welser Marx Christoph (prot. Deput.) 51
Westermann K. 8
Wetschg Johann Melchior (Com.Pr.) 47
Widmann Johann Georg (Organist) 57f
Wiener Johann (Schulm.) 114

Wiest Ulrich (erster Augsburger MS) 10, 13
Wild Sebastian (Schneider, MS Augsburg, s. Meisetrtöne) 7f, 14f, 24ff, 28, 31, 65f, 82, 84, 106, 111f
Will (Nürnberg, s. Hss.) 25 Anm. 87; 31 Anm. 122; 62 Anm. 273; 63; 65ff
Windbusch Heinrich (MS Augsburg) 16, 35
Winter Georg (Messerschmied, MS Nürnberg?) 62
Witz F. A. 11
Wolf Johannes 70
Wolfram von Eschinbach 9
Würt (Wirt) Caspar (Kürschner, MS Augsburg, s. Meistertöne) 15
Wüst Hans (Schulm.) 113f

Zahn Johannes 108
Zeiler Jacob (Tucher, MS Augsburg) 14
Zermack (Agent) 60
Zitzmann Rudolf 69f; 72 Anm. 305; 81 Anm. 319; 88; 93; 96; 100 Anm. 355, 357, 359; 101 Anm. 360, 363; 102 Anm. 365f; 104 Anm. 375
Zwingli Ulrich (s. Bibel) 15, 33

ORTSREGISTER

(siehe auch Handschriften, Schule, Schulordnung, Tabulatur)

Augsburg 7, 9ff, 17, 20, 23ff, 31, 35, 38, 45, 50, 52, 54ff
- Augsburger Chronik (in 4⁰ Cod. Aug. 218) 7, 9, 14f, 25, 28ff, 33
- Augsburger Gesangbuch 26
- Augsburger Konfession 46f, 49, 51
- Augsburger Postzeitung 7
- Augsburger Verzeichnis (in 4⁰ Cod. Aug. 218) 7, 13, 20, 26
- Barfüßerkirche 28, 30
- Cantor zu St. Anna 53, 63
- Collegium St. Anna 53
- Fuggersches Haus 48
- Gymnasium bei St. Anna 7, 23
- Gymnasium zu St. Salvator 23
- Heiligkreuz 16, 28
- Perlachturm 37
- Roßmarkt 30
- Saal (Baugarten) 42, (Fuggerscher) 42
- »Schenkh« 31
- St.-Jakobs-Kirche 28ff
- St. Martin 28ff, 111
- St. Stefan 28
- Stadel 58, Anton Fuggers 31, Almosen 55, Comoedien 43, 55, 60, David Welsers 31, Doctor Stenglins 30, Höchstets 30, Meistersinger 38, 55
- Tanzhaus 25, 30, 111f
- Theater 30, 37, 41, 50, 55, Jesuiten 60, Meistersinger 7, im Stadel 60, Comoedienhaus 37ff, »Statt Theatrum« 59
- »Wildenstube« 28

Berlin 60, 62

Braunschweig 55f

Breslau 24

Danzig 11, 61

Deutschland 61

Ebrach (Kloster) 11

Eichstädt 52, 56

Frankfurt 9, 61

Freiburg 10, 45

Heidelberg 16

Jena 15 (s. Hss.)

Kaufbeuren 24

Kolmar 89, 96, 102 (s. Hss.)

Mainz 9, 13, 23, großes Buch von 17

Mannheim 56

Memmingen 62f, 72

München 8, 14, 23, 26, 56ff

Nördlingen 26, 63

Nürnberg 9ff, 19 Anm. 64, 20, 23, 25, 31, 35, 55, 61ff, 65, 72, 75, 78f, Katharinenkirche 63, Marthakirche 31

Oberammergau 7, 24

Regensburg 57

Rothenburg o. d. Tauber 26

Süddeutschland 61

Schwaben 23

Straßburg 8ff, 33, 35, 61

Stuttgart 55f

Ulm 21 Anm. 73, 57, 61f

Venedig 58f

Weimar 8, 55

Wien 43, 56

Wittenberg 33 (s. Bibel)

Wolfenbüttel 55

Würzburg 9

Zürich 15, 33 (s. Bibel)

Zwickau 70, 82

SACHREGISTER

Abgesang 71, 98, 101, 104ff
Absurda Comica (Gryphius) 61
Academie (Peruzzi) 59
Actionen der Meistersinger 27, 37ff, 40, 42, 46, 49, 54, Änderung der — 53, Ausziehrung der — 53f, 57, Einnahmen der — 37, — einzelner Agenten 42f, Haupt- und Staats- 23, Hebung der — 53, Monopol für — 63, moral. u. histor. — 56, Qualität der — 53 (s. auch Comoedienspiel, Exercitien, Oper, Schulkomödien)
Adel 47, 56, 64
Aesthetik der Meistersingerkunst 63
Agenten (Actoren) 27, 37, beider Religionen 47, 51, 53, fremde 60 (s. auch Meistersinger und Agenten)
Agentencompagnie, meistersingerliche 24, 37ff, 44f, 47f, 51, 54, 62, 64, »namentlich verburgerte Actoren« 43 (s. auch Compagnien, Meistersingergesellschaft)
agieren 24, 36ff, 46ff, 54ff
Akzent, Wort- 71ff, 75, Melodie- 80f, -rhythmus 80, Sprach- 81
Allgemeine deutsche Biographien 10 Anm. 11, 13; 11 Anm. 17; 14 Anm. 33; 15 Anm. 41
Almosen 37, 40, 43, -amt 38, 45, 58, -herren 37f, 45
Ambitus 82ff
Aufführungen s. Actionen, Comoedienspiel, Exercitien, Oper, Schulkomödien
Augusta (Festschrift) 8, 11 Anm. 19
Autoren, von Comoedien 24, 54, Schulmeister als — 27

Balletts (Paleten) 53
Bar 100ff
Bayer. Bibliothek 23 Anm. 81
Bayerland (Ztschrft.) 15 Anm. 37
begaben (ein Lied) 18, 20
Bestätigungsurkunde Karls V. 29, 115
bewähren (einen Ton) 12, 22
Bibel, Zürchische 33, Wittenbergische 18, 25, 33, 64
biblische Texte 13
Büchse 18, 20, 28
Büchsenmeister 13, 17f, 22, 24, 31f, 36, 38, 44, 48ff (s. auch Merker, Vorstände)
Bühnengeschehen 51
Bürger 9, 37, 43, 47, 57, 64, „beiderseits einverleibte" 47, kath. 49
bürgerl. Comoediantencompagnie 47, 52, 54 (s. Agentencompagnie, Compagnien, Comoediantengesellschaften)
Bürgermeister 28, 48, 61, Eiselin 29, Imhof 38, -amt 46, Amts- 48, Verzeichnis der — 39 Anm. 155
Bürgerschaft 54, beider Religionen 47
Bürger-Schauspieler 43, 54

Calvinismus 33
Cantiones (Salminger) 26
certus agentium numerus 47
Chöre in Comoedien 24, 51, in Schulcomoedien 23f
Choral 65ff, Luthers 75, 107, prot. 82, 107ff, -notation 65ff
Collegium musicum (Peruzzi) 59
Clavecinist (Paganelli) 58
Comoedianten 37, Stadt- 39, „verburgerte utriusque religionis" 51, vagierende 39
Comoediantengesellschaften, fremde 42f, 54, 56, 64, reisende 44, 64 (s. auch Agenten(compagnie), bürgerl. Comoediantencomp., Compagnien, Meistersingergesellschaft)
Comoedienhaus 37f
Comoedien(spiele) 8, 23ff, 62, 111ff, als „bürgerliche recreation" 50, 62, erstes in Augsburg 25, 27, geistl. Materie der — 36, instrumentale Ausgestaltung der — 53, Konjunktur der — 37, Meisterlieder in — 24f, 34, moral-histor. — 56, — der Privatbürger 37, — der Schulmeister 26, 112ff, Sinn der — 27, 29, Überhandnehmen der — 30, Verbesserung der — 39ff (s. auch Autoren, Exercitien, Schulcomoedien)
Compagnien 37, 39, 59, Meistersingergesellschaft 24, 37, 44f, fremde 45, 47f, 51, 54, 60, gemischte 47, kathol. 47f, 50f, separierter Meistersinger 48

Comparsen 54
Concentus (Salminger) 26
Concert, öffentliches 63

Decisum Noricum 47
Decret 25, 27, 30, 32f, 36f, 39, 42ff, 47ff, 60, üb. Streitigkeiten 33, zugunsten des Almosens 37, über Aufhebung der Deputationen 45, Concessionsdecret 43, 60
Decretum inhibitorium 47
Deklamation 74, 77, 80
Deputierte über die Meistersingerordnung 25, 38ff, 42ff, 55, 57ff,
kathol. 45ff (s. auch Holzapfel, Rehlinger)
prot. 45ff (s. auch Welser)
über das Almosen s. Almosenherren
über die Schulordnung s. Oberschulherren
Diatonik 89
Dichter 13f, 16, 20, 27, 35, 62
Dichterschule, schles. 63
Dichtung (meistersingerliche) 24
Dichtungen der Meisters. 63
Diminutionen 86
Direktor 38, 44
Dominante 92f, 98
Dominikaner 57
dramat. Kunst 23
Dramen (Wild) 15, 24f, 111f, (Sachs) 25, 111f
Dreiklang 84, 89, 92, 99

Eintrittsgelder (Comoedien) 21, (Opern) 57
Einzelheitstendenz (Melodik) 81
Exercitien der Meisters. 25, 30f, 36f, 39f, Wesen der — 30 (s. auch Comoedien, Tragödien)
Exercitienmeister 53

Fastnachtspossen 29f
Festlieder 19, 50f
Festschulen (Weihnachten, Ostern, Pfingsten) 18, 48
Festtage, hohe 19, 46
Finalis 84, 89, 92ff, 97f
Form, dichterische 63, musikalische 100ff, 106, rhythmische 81
Freiheiten der Meisters. 25
Freischulen 18, 20f

Ganzheitstendenz (Melodik) 81
geistlich 10, 12, Lieder 22, 46, Stücke 25, 29f, 38, 42f, 45, 64, Tragödien Purmanns 42f, 54, 58
Gemäß 18f, 22
Gemerk 17, 21f, 28, 32f, 61
Gemerkbuch 8, 12, 18f, 35f, 39
Gesätz 15, 18f, 22
Gesang 8, 11, 13, 17, 19, 22ff, 39ff, 50, 52, Ideal des — 62, unbegleiteter der Meistersinger 63, -unterricht 12
Gesangbuch, Augsburger 26, des Val. Babst 75 Anm. 312
Gesangskunst 52
Gesellschaften s. Agenten, Bürger, Comoedianten, Compagnien, Opern- 57ff
Gewinne 17f
Gnadenkette 11
Grabsingen 41
Gregorianik 89f, 96
Gründlicher Bericht Puschmanns 24, 35, 61
Gymnasium 7, 23, 27 (s. Augsburg)

Handschriften 80, 82, 85, 96, 98f
Cgm 4997 (Kolmarer Hs.) 9, 14, 17, 69ff, 81, 83 Anm. 324, 86, 88, 93, 95, 100ff
Cgm 4999 65f, 68, 70f, 73ff, 80, 82, 85, 88, 98f, 121, 123, 132-37, 148
Cgm 5102 7, 16
8° Cod. Aug. 32 8, 14
4° Cod. Aug. 216, Schulordnung, s. d.
4° Cod. Aug. 217, Gemerkbuch, s. d.
4° Cod. Aug. 218 7ff, 13f, 16, 28
4° Cod. Aug. 219 12f, 35, 52 Anm. 210
Cod. Will³ 782 fol. (Nürnberg) 14
Cod. Will³ 784 fol. (Nürnberg) (Benedict von Watt) 65, 74, 108, 121, 123, 138
Cod. Will³ 792 4° (Nürnberg) 62, 65f, 74, 79f, 83, 85f, 90ff, 98, 101 Anm. 362, 106ff, 121, 123, 139f
Cod. Will³ 793 8° (Nürnberg) 16, 62, 65, 78, 84, 88, 121, 123
Cod. Will³ 794 8° (Nürnberg) 62, 65, 108, 121, 123
Ebracher Chronik 11
Heidelberger Hs. 109 10
Jenaer Valentin Voigths. 70, 72, 79, 83 Anm. 324, 90
Msc M6 Dresden (Teutsches Meisterliederbuch Hagers) 35, 65, 67f, 83, 96, 107, 120, 122, 125-131, 148
Msc M 9 Dresden 15 Anm. 39
Münsterer Fragmente 38 Anm. 324, 91, 95
Hs. des Simprecht Kröll 11
Singebuch des Adam Puschmann (Münzer) 61 Anm. 266, 65ff, 79, 82f, 85ff, 89ff, 107, 120, 122, 141-47
Ulmer Tabulaturen Faulhabers 70
Zwickauer Hans Sachs-Hss. 2 und 3 70
Handwerk(er) 9, 12f, 16, 28, -stand 26, -aufführungen 63
Harmonik 89
Hauptlied 18, 22
Haupt- u. Staatsaktionen (Schulcom.) 23 (s. auch Actionen)
Hauskonzerte 63
Hebigkeit 71f, 75, 105

Hebung (Metr.) 69, 72
heidnische Fabeln u. Historien 12, — Gedichte 12, 110, — Erdichtung 13, 111
Heilige Schrift 19 Anm. 62 (s. auch Bibel)
Histor. dipl. Magazin (Will) 25 Anm. 87, 31 Anm. 122
Hochzeitsordnung 52
Hochzeitsprotokolle 15
hoffieren (einen Ton) 21

Indiana University Studies 10 Anm. 12
Individualismus 27, 62
Instrumentalmusik 51f, 54, 63, in Opern 57
Instrumente 53, in Opern 57, in Schauspiel 24, 53, Blasinstrumente 53f, Clavier 63, Flöte 63, Flügel 63, Geige 52, Harfe 52, Heerpauken 54, Laute 52, 63, Pauke 52, Pfeife 52, Regal 63, Trompete 54, Violine 53f
Instrumentum pacis 46
intendants de theatre 44
Intermezzen (Sales) 60
Intervall 82, 84f, 106, -spannung 89
Italien. Oper 58ff, — Schauspiele 54

Jesuiten 23, 51, -theater 60

Kadenz(ierungen) 76, 87, 92ff
Kaiserlicher Hof 56
Kapelle, kurfürstl. in München 56
Kanzone 100ff, 104
katholisch 40, 45ff, kath. Abteilung der Meistersinger 48, — Agenten 47, — Bürger 48, 51, — Compagnien 48, 50f, — Konfession 51, — Magistratsteil 48, — „Subjecta" 49
— Meisters.-Gesellschaft 58 (s. auch Religion, Kirchengesang)
Kerntöne 87
Kirchen 28ff, -gesang (kath.) 85, -lied 64, (prot.) 107, -musik 63, 85, -pfleger (Hänitzel) 29f, -tonarten 89, 93, 99
Kleinod 17f
Klerus 10
Kolmar 89, 96, 102 (s. auch Hss.)
Koloratur 65ff, 86f, 94f, „blümen" 78
Konfession 51, Augsburger 46f, 49, 51 (s. auch kath., prot. Religion, Minist. Aug. Conf.)
konfessionelle Gegensätze 45ff
Konzert 63, -meister (Madonis) 58
Kranz 18, 22, -gewinner 16, 21f
Krieg 42, 49, Dreißigjähr. 24, 35ff, Span. Erbfolge- 38
Krisenzeichen 28ff
Krone 11, 17f, 20f, 24, 30, 32, 39
Krongewinner 20ff, 35, -lieder 20, -meister 17, 19 Anm. 64, 49f, Nebenkronmeister 50, -schulen 17ff, 40, -singen 21
kurfürstl. Hof (München) 60

Landführer 115
Laster (Singschulen) 28
Lateinschüler 113
Lehrer 9, 16, 27 (s. auch Schulmeister)
Lehrjunge, Lehrmeister 20, 28, 34, 50
Leichensänger (Memmingen) 63
Leitton 90, 94f, 99
Liebhabergesellschaften 63
Lied 7, 11, 17, 19ff, 35, 46, 64, Hauptlied — Schiedlied 22, heidn. u. geistl. Lieder 12 (s. auch mittelalterliche Lieder, Meisterlieder, Meistertöne, Töne)
Liederbuch (Hätzlerin) 10
Liedersammlungen 8, Stadtbibl. 35
Liedform 106 (s. auch Formen)
Lobspruch über den Psalter Davids (Genicher) 12f, 35, 52
Lustspiel 44 (s. auch Comoedien)

Mädchenschulen 113
Marionettenbude 62, -spiel 56, 62
Meinung, versungene 18
Meister 14, 20f, 24, 28, 62, zwölf alte — 9, 13, 33, 61, zwölf erste — 17f, 20, 31, späte — 101
Meistergesang 9, 11ff, 17, 19, 21f, 24, 27ff, 32ff, 38ff, 42, 45, 49f, 52, 61f, Alter des — 7, 61, Blüte des — 17, — als Einzelgesang 22, 109, Ende des — 41, Entstehung des — 9, früher — 71, konservat. Geist des — 27, Lobspruch des deutschen — 13, Niedergang des — 36, Sage von der Approbation des — 9, 33, später — 80, 86, 100, Verfall des — 62
Meisterlieder 9ff, 21 Anm. 71, 24, 26, 51, 63, 65ff, auf Bischof Ulrich 10, geistl. Inhalt der — 10f, — im Schauspiel 24 (s. auch Lied, Meistertöne)
Meistersinger 7ff, Akten über die — 8, 13, 27, 30, 36, 39, 52, 59, 61, — beider Religionen 50, Bestätigungsurkunde 9, erster Augsburger — 10, fremde — 20, 34, Interesse der — an Spielen 28, Opernversuche separierter — 57
Meistersingergesellschaft 17ff, 22, 24, 28, 31ff, 46ff, 52, 57, abgespaltene — 58, 64, geschlossene — 10, kathol. — 58, Mitgliederzahl der — 64, Umorganisation der — 38, — utriusque religionis 40, 50, 58 (s. auch Agentencomp., Comp.)
Meistersinger und Agenten 38ff, 40, 45, 48ff, — beider Religionen 40, Einigungsversuche der — 40f, Gegensätze zwischen — 45, separierte — 48, „verburgerte" — 42, verschiedene Interessen der — 38ff, Verzeichn. der — von 1614—1776 115
Meistersingerschule s. Schule, -codices s. Handschriften, -ordnung s. Schulordnung, -stadel siehe Stadel (Augsburg), -zunft 23, 62
Meistertöne (Notenbeispiele auf den kursiv gedruckten Seiten)

Behaim Michael, gekrönte Weise *91*
Canzler, Hofton 62
Danbeck Georg (Augsburg), gesprengte Nägleinweise 15, 122f, süße Klagweise 15, *66*, *97*, 122f, *144*
Dürr Martin (Augsburg), süße Maienweise 16, *78*, 122f
Duller Raphael (Augsburg), gekrönter Ton 14, *71*, 120f, neuer Ton 14, *78*, *99*, 105, 120f, *136f*
Folz Hans (Nürnberg), Kettenton 105, *146*, Schranckweise *90*, *97*
Frank Michel (Augsburg), gulden Kreuzton 14, *108f*, 120f, junger Ton (junger Frank) 14, 120f, kurzer Ton, Maienweise, Weitzton 14, 120f
Frauenlob, überzarter Ton *86*, *92*, Schwindeton *92*
Genicher Johann (Augsburg), s. S. 16
Gsell Lucas (Augsburg), Frühlingsweise 16, *87f*, 122f
Hofer Benedict (Augsburg), s. S. 16
Lesch Albert (Augsburg?), s. S. 11
Mügling, grüner Ton *90*
Müller Michael (Augsburg), s. S. 10
Münch von Salzburg, langer Ton *89*
Nachtigall Conrad (Nürnberg), geschieden Ton *85f*, *147*
Nestler von Speier, unbekannter Ton 9
Örtel Hermann (Nürnberg), Leidton 90
Ost Daniel (Augsburg), hohe Glasweise 16, 104, 122f, *138*
Otendorfer Caspar (Augsburg), hohe Jünglingsweise, langer Ton 15, 122f
Pantzer Hans (Augsburg?), neue Jünglingsweise 11
Puschmann Adam (Görlitz), stumpfe Starweise *90*
Ratgeb Hans (Augsburg), hohe Lindenweise 16, *84*, 122f
Regenbogen, überlanger Ton *82*, 96, *148*
Ridinger Jonas (Augsburg), traurige Ridweise 16
Sachs Hans (Nürnberg), Gesangsweise *86*, langer Ton 106, Silberweise 82f, *94*, 103, *107*, *145*, Überlangton *82f*, 92, 106
Schiller, Hofton 10
Schneider Mates, Steierweise *107*
Schrott Martin (Augsburg), Narrenweise 15, 122f, Schrottweise 15, *79*, 102, 122f, *143*
Schwarzenbach Onufrius (Augsburg), Cleeweise 14, *90*, 108, 120f, *142*, fröhliche Morgenweise 14, *67*, *90*, 120f, *130*, Grabenton 14, 120f, gulden Thronweise 14, *85*, 103, 107, 120f, *129*, hohe Cor- (Lob-) weise 14, *85*, 120f, hoher Ton 14, *90*, *97*, 104, 120f, *126f*, Kreuzton 14, *67*, 98, 120f, kurze Blühweise 14, 102f, *108*, 120f, *127*, kurze Schlagweise 14, *96*, 120f, Maienblumweise 14, 120f, Mohrenweise 14, 120f, *125f*, neuer Ton 14, *107*, 120f, Paratweise 14, *67*, *96*, *107*, 120f, Taghorn 14, *85*, *108*, 120f, Trauerweise 14, 120f, überlanger Ton 14, 120f, unbekannter Ton 14, *85*, *87*, *94f*, 97, 105, 120f, *128*
Schwarzenbach Samuel (Nürnberg), s. S. 14
Stehelin Daniel (Augsburg), harte Trittweise 16
Stoll, der junge, hoher Ton *93*
Taglang Jacob (Augsburg), Hopfenton 16, *108*, 122f
Vogel Hans (Nürnberg), Gilgenweise *79*
Walter von der Vogelweide, feiner Ton *94*, *96*, gespaltene Weise 94, goldene Weise *95*, Hofweise *95*, langer Ton *89*, Palästinalied *95*, Zweiter Philippston *91*, *95*
Wild Sebastian (Augsburg), Fluchtweise 15, 101, 122f, *140*, *141*, Friedweise 15, 122f, *140*, gekrönter Ton 15, *68*, *70*, *76ff*, *82*, *85*, 122f, *131*, *132f*, *139*, gulden Schalweise 15, 122f, Jungfrauweise 15, 122f, kurze Nachtweise 15, 122f, langer Ton 15, 106, 122f, nasse Gsangweise 15, *68*, *88*, 104, 122f, *134f*, *140*, überlanger Löwenton 15, *83*, 106, 122f, überlange Straßweise 15, *92f*, 106, 122f, überlanger Ton 15, *87*, *91f*, 94, 106f, 122f, Wildton 15, *65ff*, 76, 88, 122f
Windbusch Heinrich (Augsburg), strenge Winterweise 16
Wirt Caspar (Augsburg), lange Schlagweise 15, *71*, *73f*, *75f*, *79*, *98*, 122f
Melodie 20, 24, 106 (s. auch Melodik, mittelalterlich)
Melodiezeilen 84, 103ff, Kadenzierungen 92
Melodik 81ff, ältere 83f
melodisch 75
Mensurierung 69ff, 73ff, 78f
merken, ein Lied 18ff
Merker 13, 17ff, 31ff, 44, 48f (s. auch Büchsenmeister, Vorstände)
Metrik, Metrum 69, 72, 81, 86, 102 (s. auch Hebung, Senkung)
Ministerium Aug. Conf. 45 (s. Konfession, Religion)
Minnesang 71, Minnesinger 9, 69
Missa de angelis 96
mittelalterliche deutsche Melodik 89, — Formen 101, — Lieder 86, 94, 100, 103, — Liedweisen 81, 97, — Melodien 69, 81f, Spruchmelodien 80, 109
modale Übertragung 69, 75
Modulation 97f
Modus 73
Monatshefte der Comeniusges. 13 Anm. 24
Monodien, weltliche 69
Motiv 84, -umformung 82, pentatonisches — 89

Musicus 53, 56, 58f, Stadtmusicus 42
Musik 51ff, 58, 60, 62, — an Aktschlüssen 24, 51, Extramusik (bei Comoedien) 53, Kritik an der — 53, 63, Pflege der — durch Schulmeister 26, Sinn der — 52, Zweck der — in Comoedien 51
musikalische Aufzeichnungen 8, — Aufführungen 51ff, — Ausziehrungen 51, — Beziehungen zw. Meistergesang und Schauspiel 24, — Darbietungen 54, musikal. Magazin 8, Opern 55, — Seite des Meistergesangs, — Vorstellungen 54
Musikanten in Opern 58, ordinary musicanten 53, Stadtmusikanten 42
Musiker, bedeutendste der Augsburger Schule 14
Musikunterricht durch Schulmeister 26
musizieren in Comoedien 53

Nachspiele 55
Narr 21
Neues Lausitzisches Magazin 24 Anm. 83
Notar 7, 13, 16, 26, 31, 61
Notierung der Hss. 65ff, bei Puschmann 94ff

Oberschulherren 25, 27, 29f, 34, 36, 38 (s. auch Peitinger, Rehlinger)
Oper 55ff, 63, Beliebtheit der — 57, deutsche — Kussers (erste in Augsburg) 55f, deutsche — Seerieders 56, deutsche Operetten 56, deutsche Opera buffa 60, ital. Oper (Peruzzi) 58f, (Santo Lapis) 59, (Phil. de Salis) 59f, ital. Opera buffa (Rossi) 60, (des Albis) 60, ital. Opernmusik (Denner) 56, Marionettenoper Hilferdings 56, Opern separierter Meistersinger 57f, Singspiel 55, Hillers 60
Oratorien (Sales) 60
Ostern 19, 39, 50, 54

Parität 40, 42, 45ff, 51
Passionsspiel (Oberammergau) 7, 24, (St. Afra und Ulrich) 7, (Wild) 15
Pastorales 54
Pentatonik 89
Pfingsten 19, 39
Pickelhering 61, Pickelheringspossen 55
Poesie (Opitz) 63
Polizeiordnung Karls V. 29, 115
Preiskrone 11
Preissingen 15f, 20
Proben (Comoedien) 39
Probierton 48
Procorator 13, 15, 61
Prophezeiungen 19
Prosodie, Verstöße gegen die — 35
Protestant 42, 47, 50 (s. auch Deput., Welser)
protestantisch 15, 51, protest. Schulen 45, — Abteilung der Meistersinger 58, — Kirchen 29 (s. auch Choral, Kirchenlied, Konfession, Religion)
Provosoner 13
Psalmen 19
Psalter und Lieder Salomonis 44
Punkt, Verlängerungs-, punctum divisionis 66f

Quellen, urkundliche 10 (s. Literaturverz.)
Quellenlexikon Eitners 56, 60

Reformation 11, 13, 25, 45, 62
Reime 18ff, 22, 28, Reimbindung 100, 102
Reimsprecher 115
Religion 40, 42, 46ff, „C" (Catholik), „AC" (Aug. Conf.) 51 Anm. 206, Aug. conf. 47 Anm. 192, Konvertit 51 Anm. 202 (s. auch Konfession, „utriusque religionis" unter Agenten, Bürger(schaft), Comoedianten, Compagnien, Meisters.Ges.)
Religionsstreit 11
Renaissance 80
Reperkussionstöne 85, 89
Reprisenbar 100
republica mixta 46
Rittertum 9
Rundkanzone 100, 102, 104f

Sächs. Staatsarchiv 60
Sänger und Sängerinnen (Oper) 55
Sängerschule (alte Augsburger) 12
Salzfertiger 36
Schäferei 54
Schärfe 18, 22f, 28 (s. Tabulatur)
Schaubühne 44
Schauspiel 24, 27, 44f, 52, 59f, volksmäßiges — 24, -betrieb 43
Schauspieler „verburgerte Meistersinger u. Agenten, nunmehrige teutsche Schauspieler" 74 (s. Bürger, Comoediant., Comp. etc.)
Schauspielgesellschaft s. (Agenten)compagnie
Schauspielkunst 43, 64
Scheiden (ein Lied) 18f, 22
Schiedlied 22
Schlüssel 66
Scholarchat 25
Schriftstück, „Defect" bei den Meistersingern 41, 53, „Defentation" 48 Anm. 194, 50, „Mutation" 40, Separierung der Meisters. u. Agenten 38, Verbesserung des Com.-Spiels 39
Schüler 9, (Nürnberg) 20, 62
Schützengesellschaft 36
Schule, *Augsburger* 7ff, 61ff, Organisation der — 17ff, Neugründung der — 11, Umwandlung in Schauspielges. 64, Zulauf zur — 34, Zusammensetzung der — 13
Frauenlobs in Mainz 9, 23
Freiburger 45

Memminger 62f, 72
Nürnberger 14, 20, 62
Straßburger 62
Schulfreund (Nürnberg) 20, 62
Schulkleinod 17f
Schulkomödien 23, 27
Schulkunst 21
Schulmeister 12ff, 16, 26ff, 31, Aufführungen der — 112ff (s. auch Autoren)
Schulordnung, *deutsche* 27
Augsburger 8, 17ff, 21 Anm. 73, 24, 28, 31ff, 35f, 39ff, 43f, 47, 49f, 62, Änderung der — 32, 34, Aufnahmebestimmungen der — 19, 28, 34, Disziplinarbestimmungen der — 21, verschärfte — 34, neue — 33, 44, numerus clausus der — 35, Strafen 17, 19, 23 (s. auch Zechordnung)
Memminger 62
Nürnberger 62
Ulmer 21 Anm. 73, 62
Schulzettel, Nürnberger 21 Anm. 71
Schwabenland, Ztschrft. 8
Schwäb. Geschichtsquellen u. Forschungen 7
Senkung (Metr.) 69, 72
Separierte kath. Ges. 58, Meisters. u. Agenten 48, 53, 57
Separierung der Singer und Agenten 38f, 41, 47, kathol. Meisters. 48, 51
Serenaden 52
Silben 71ff, betonte 74, 78
Silbenzählung 71f, 81
SIMG (Sammelbde. d. intern. Mus.-Ges.) 8, 51 Anm. 206, 54 Anm. 220
Singbad 18, 21f, 21 Anm. 73, 40
Singer (Nürnberg) 20, 62
Singgeld 48
Singkassa 41
Singkunst 31, 61
Singschulen 10, 13, 24f, 28ff, 34, 39ff, 49, 63, Abschaffung der — aus Kirchen 31, Nachlassen der — 36, Popularität der — 63, Verlauf der — 17ff (s. auch Exercitien, Kron-, Fest-, Freischulen)
Singspiel (s. Oper)
Singstuhl 21
Sitzgsberichte d. Bayer. Akad. d. Wissenschaftn. 7, 20 Anm. 66f
skandiert 71 (s. Verse)
Spielberechtigung der Meisters. 39
Spiele 22ff, 36 (s. Actionen)
Spielkleider 18, 21, 24, 41, 50
Sprache, deutsch-ital. bei Opern 60, deutsch-latein. 23, 33, hochdeutsch 55
Stadtarchiv 7f; 25 Anm. 90f; 26 Anm. 94ff; 27 Anm. 101, 105ff; 29 Anm. 113f, 116f; 30 Anm. 118, 120f; 31 Anm. 125; 32 Anm. 126ff; 33 Anm. 132, 135; 36 Anm. 143ff; 37 Anm. 147ff; 38 Anm. 151f; 39 Anm. 155ff; 40 Anm. 161f, 165f; 41 Anm. 167; 42 Anm. 168f; 43 Anm. 170, 172f; 44 Anm. 174ff; 45 Anm. 179ff, 183; 46 Anm. 183—88; 47 Anm. 189ff, 193; 48 Anm. 194, 196; 49 Anm. 197f; 50 Anm. 199f; 51 Anm. 203ff, 208; 52 Anm. 211f; 54 Anm. 221f; 55 Anm. 223ff; 56 Anm. 229, 232f; 57 Anm. 234ff, 238; 58 Anm. 239f, 242f; 59 Anm. 244ff, 249ff; 60 Anm. 258, 261ff
Stadtbibliothek 7f, 12, 35
Stadtpfeifer 31, 52, 54
Stadtpfleger, Imhof 38, Stetten 49, 61, Verzeichnis der — 39 Anm. 155
Steuerbücher 14
Strafartikel, Strafen s. Schulordnung
Strafherren 33
Strafen der Unkunst 17, 23, 35 (s. auch Tabulatur)
Stollen 66ff, 84, 98, 100ff, -melodien 84
Streitigkeiten (Mainzer Sängerschule) 9, (zw. Meistersingern) 15, 31ff, (zw. Meistersing. u. Agenten) 38ff, 61
Streitschrift 29, 32
Strophenlai 100, reduzierter — 101
Stücke 42f (s. auch Actionen, Comoedien, Tragödien, geistlich, weltlich)
Student 13

Subsemitonium 93f, 98f
Supplication von 1534 12, 17, 25, 110
syllabisch 74
Synkopierung 75f

Tabulatur 10, 15, 17, 32 Anm. 130, 63, Nürnberger — 20 Anm. 65, 21 Anm. 71, 35, — der Schärfe 23, Streit um die — 32, 61, — von Tönen 35, 78 (s. auch Schulordnung, Strafen der Unkunst)
Tänze 52, 54, bei Schulkomödien 23, englische, französ., italien., span. — 52, Allemanden, Gavotten, Giguen, Menuetts, Rondeaux, Sarabanden, Sicilianen 52
Tanzmeister 37, 53
taufen, einen Ton 22
Text, Bedeutung des — für Rhythmus 69ff, biblische Texte 13, evangelische 29, weltliche 18
Textbetonung 72, -schema 69ff, 105, -unterlegung 70, 74, -zeilen 105
Theater s. Actionen, Augsburg, Comoedien, intendants de theatre
Theaterübung, bürgerliche 23
Töne, Augsburger 65ff, 108, Volkstümlichkeit der — 108, — der alten Meister 9, 28, 94, gekrönte — 19 Anm. 64, Nürnberger — 82 (s. Meistertöne)
Töne-Erfinder 16, 20
Ton 7, 9, 14, 19ff, 24, 28, 35, 48, 50, 61f, eigener — 20 (s. Meistertöne)

Tonalität (Dur-Moll) 88, 92, 96ff
Tonart 88, 92
Tonica 98
Tonleiter 93, 99
tonus currens 85, 89, 92f
Tragödien 27, 37, 43f, 47, 53f (s. auch Comoedien, Stücke)
Tripeltakt 69
Trompeter 53
Türken 52

überlängt 19, 22 (s. auch Meistertöne)
umsagen (die Singschulen) 18, 24
unbegleiteter Sologesang 52
Univ. Calif. Publ. 35 Anm. 140, 62 Anm. 274a
unskandiert 71 (s. Verse)
urkundl. Zeugnis (Meisters.) 12

Variierung 83, 104
verantworten (auf dem Singstuhl) 31
Venezianer 53
Verfallserscheinungen, Schule Wiests 12, Meistergesang 31ff, 86
Verse, klingende — stumpfe 72, skandierte — unskandierte 71
versingen 18ff
Virtuosen, in Oper 59, fremde — 63
Vokalmusik, in Comoedien Purmanns 54, in Oper 57
Volksdichtung 24
Volkslied 11, 24
Volksschullehrer s. Schulmeister
Vorsingen 15f, 26, 50
Vorstände 17f, 27f, 30, 32, 34, 38, 44, 51, 57, 61, Befugnisse der — 39ff, kathol. — 49 (s. auch Merker und Büchsenmeister)
Vorzeichen 66, 92, 98

Wahl der Vorstände 28, 32, 34, 38, 40, 48f, Abänderung der — 36
Wechselschriften 29ff
Weihnachten 19
Weise s. Ton, Töne, Meistertöne
weltliche Historien 22, — Stücke 22, 25, 29f, 45, — Texte 18
wiederscheiden (Singschule) 29
Wiedertäufer 26
Wirtshäuser 30
Wortbetonung 73

Zechen 18, 21ff, 40f, Badzech, Festsuppe 21 Anm. 73
Zechordnung 17, 22, 24 (s. auch Schulordnung)
Zeilenmelodik 81ff
Zeilenschlüsse 66f, 92f, 98
Zepter 18, 24
Zinngeschirr, -singen 11f
Zunft 11, 23, 62, Meisters.- 23, 62
Zusammensingen 22, 24
Zeitschrift d. histor. Vereins für Schwaben 16 Anm. 43

INHALTSVERZEICHNIS

Seite

Vorwort 5
Einleitung 7

I. HISTORISCHES
1. Die Anfänge der Augsburger Meistersingerschule 9
2. Die Neugründung der Augsburger Meistersingerschule im Jahre 1534 11
3. Die bedeutendsten Vertreter der Augsburger Singschule . . . 14
4. Die Augsburger Schulordnung 17
5. Die Anfänge des Comödienspiels 23
6. Schulmeister als Meistersinger 26
7. Krisenzeichen 27
8. Der Niedergang des Meistergesangs 36
9. Meistersingerschule und Parität 45
10. Musikalische Aufführungen 51
Zusammenfassung 61

II. DIE AUGSBURGER MEISTERTÖNE
1. Die Quellen und ihre Notierungsweise 65
2. Rhythmik 69
3. Melodik 81
4. Die Formen 100
5. Schlußbemerkung 106

III. ANHANG ZU TEIL I
1. Supplication der Meistersinger vom Jahre 1534 110
2. Die Comödienspiele der Augsburger Meistersinger 111
3. Die Comödienspiele der Augsburger Schulmeister 112
4. Die Bestätigungsurkunde Karls V. 115
5. Verzeichnis der Augsburger Meistersinger und Agenten von 1614 bis 1776 115

IV. ANHANG ZU TEIL II
1. Die Notierungen der Augsburger Töne in den verschiedenen Handschriften 120
2. Reproduktionen von Meistersingertönen 125

Literaturverzeichnis 149
Anmerkungen 154
Personenregister 160
Ortsregister 164
Sachregister 165

Weitere Werke unseres Verlages,
die sich mit Geschichte und Persönlichkeiten
Augsburgs befassen

HEINRICH LUTZ

CONRAD PEUTINGER
BEITRÄGE ZU EINER POLITISCHEN BIOGRAPHIE

Ganzleinen, Schutzumschlag, ca. DM 28.–

Conrad Peutinger, den bisher nur die Wirtschaftsgeschichte als Bahnbrecher des Frühkapitalismus und die Geistesgeschichte als Humanisten gewürdigt hat, wird von Heinrich Lutz erstmals in den konkreten Bedingungen seiner politischen Tätigkeit dargestellt. Weit über den Umkreis Augsburgs und der oberdeutschen Städte hinausreichend, kommt in dieser biographischen Studie ein gutes Stück wenig bekannter Reichsgeschichte von den Anfängen der Aetas Maximilianea bis zum Augsburger Reichstag 1530 zur Darstellung.

FRANZ HERRE

DAS AUGSBURGER BÜRGERTUM
IM ZEITALTER DER AUFKLÄRUNG

Ganzleinen DM 8.70, broschiert DM 7.80, Schutzumschlag

Das Werk vermag an Hand gründlichen Quellenstudiums die stark konservative Grundhaltung lebendig zu machen, die sich das Augsburger Bürgertum auch in den Zeiten des Niedergangs bewahrt hat und schildert ihre Auseinandersetzung mit der Aufklärung. Ein beachtlicher Beitrag zum farbenreichen Mosaik deutscher Kulturgeschichte. *Bayerische Staatszeitung*

MAXIMILIAN BOBINGER

CHRISTOPH SCHISSLER DER ÄLTERE
UND DER JÜNGERE

Ganzleinen DM 14.40, broschiert DM 13.50, Schutzumschlag

Auf Grund sorgfältigen Studiums an in- und ausländischen Archiven und Museen hat der Autor das noch erhaltene und feststellbare Lebenswerk der beiden Schißler zusammengesucht und die Instrumente in ihrer Anwendung beschrieben. Die Arbeit liest sich trotz ihres rein wissenschaftlichen Inhalts außerordentlich spannend und ist recht gut geeignet, das kulturgeschichtliche Wissen zu bereichern.
Die Bayerische Schule

BARTHEL EBERL

DIE UNGARNSCHLACHT AUF DEM LECHFELD

Ganzleinen DM 14.40, 4 Orientierungskarten, Schutzumschlag

Den vielen, meist von legendären Überlieferungen verwischten Ansichten über die Lechfeldschlacht ist hier eine auf Grund intensiver Forschung gereifte Darstellung entgegengehalten, die wohl zum erstenmal die tatsächlichen Kampfhandlungen, die örtlichen Gegebenheiten, wie auch die Vorgeschichte und Bedeutung der Schlacht umfassende beleuchtet. *d' Letzeburger Land*

VERLAG DIE BRIGG AUGSBURG

Weitere Werke unseres Verlages,
die sich mit der Geschichte Augsburgs
befassen

Franz Herre
Das Augsburger Bürgertum
im Zeitalter der Aufklärung
184 Seiten, Ganzleinen DM 8.70

Barthel Eberl
Die Ungarnschlacht
auf dem Lechfeld (Gunzenle 955)
176 Seiten, Ganzleinen DM 14.40

Maximilian Bobinger
Christoph Schißler der Ältere und
der Jüngere
144 Seiten, 20 Seiten Bildtafeln, Ganzleinen DM 14.40

Erich Steingräber
Die kirchliche Buchmalerei Augsburgs
um 1500
70 Seiten, 16 Seiten Bildtafeln, Ganzleinen DM 8.70

Heinrich Lutz
Conrad Peutinger
424 Seiten, Ganzleinen DM 38.—

*

Norbert Lieb, Friedrich Heer,
Albrecht Goes, Thrasybulos Georgiades,
Hermann Reutter
Mozart, seine Welt
und seine Wirkung
144 Seiten, Ganzleinen DM 7.60

Friedrich Heer, Walter Dirks,
Reinhold Schneider, Benno Reifenberg
Tausend Jahre Abendland
136 Seiten, Ganzleinen DM 7.60

VERLAG DIE BRIGG AUGSBURG